

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Culpa, Tinkuy y Pachakuti en cuatro cantos de la huaylía
de Antabamba, Apurímac**

TESIS

Paraobtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Carlos Alexander Espinoza Huañahui

Lima – Perú

2015

“Pipas kakuy maypas kakuy

gustuyraqsi primeroqa”

(Huaylía antabambina)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I:	
MARCO TEÓRICO	10
1.1 Literatura oral y características del poema oral.....	11
1.1.1 <i>Performance</i> o evento	12
1.1.2 <i>Performance</i> de situación convencional	14
1.2. La huaylía como poesía cantada	15
1.2.1 La poesía cantada en la zona Chanka y Qorilazo	16
1.2.2 La literariedad de la huaylía.....	18
1.2.2.1 Paralelismos o dobles semánticos	19
1.2.3 La forma de la huaylía como poema y sus variantes.....	21
1.3 Método de análisis.....	24
1.3.1 Categorías andinas	26
1.3.1.1 <i>Runa</i> y <i>mana-runá</i>	28
1.3.1.2 <i>Pachakuti</i> y <i>kuti</i>	29
1.3.1.3 <i>Yanantin</i>	31
1.3.1.4 <i>Tinkuy</i>	31
1.4 Antecedentes en el estudio de las huaylías antabambinas	33
1.4.1 <i>Tinkuy</i> en las huaylías ayacuchanas y Qorilazo	35
1.4.2 Otros antecedentes sobre el estudio de la huaylía antabambina	37
CAPÍTULO II:	
MARCO SOCIAL Y RAÍCES MÍTICAS	39
2.1. La huaylía de Antabamba.....	39
2.1.1 Roles básicos de la huaylía	40
2.1.2 Descripción de la huaylía.....	41
2.1.3 Cronograma de la huaylía antabambina.....	44

2.2. Relato de origen de la huaylía y el <i>takanakuy</i>.....	48
2.2.1 La función social y ritual de la huaylía	54
2.3. La <i>performance</i> de un poema en la huaylía.....	58
2.3.1 Sobre el morfema “ <i>huay</i> ”	60
2.3.1.2 ¿Huaylía o huayl-illa?	62
2.4. La culpa en las sociedades andinas	64
 CAPÍTULO III:	
CULPA, <i>TINKUY</i> Y <i>PACHAKUTI</i> EN CUATRO HUAYLÍAS.....	68
3.1 Huaylía “Urqupi ichu...”	69
3.2 Huaylía “Señor abogado...”	75
3.3 Huaylía “Saruruptiyta...”	78
3.4 Huaylía “Trupaykita runamaqa...”	81
3.5 Evolución del sujeto poético en los cantos.....	85
3.5.1 El <i>tinkuy</i> para un <i>pachakuti</i>	87
 CONCLUSIONES	89
 BIBLIOGRAFÍA	91
 Apéndice 1: Infografía de la Huaylía atabambina 2005.....	96
Apéndice 2: Infografía de la Huaylía atabambina 2006.....	97
Apéndice 3: Audios de la huaylía	98
Apéndice 4: Contenido del CD.....	99

INTRODUCCIÓN

En la literatura peruana conviven varios sistemas literarios heterogéneos que interactúan y se nutren entre sí de diversas formas. Entre ellos se puede distinguir, con relativa precisión, a una literatura tratada como culta, que es escrita y conforma el canon, y a otra tratada como marginal (dentro del espacio mayor de la literatura peruana) integrada por las literaturas populares e indígenas que pueden ser orales y escritas (Cornejo, 1989, p. 157-158).

Según Antonio Cornejo Polar, esa marginación obedece a razones sociales y étnicas antes que a consideraciones artísticas (1989, p. 162); sin embargo, en los últimos años se ha notado una intención de legitimar las literaturas marginales, sobre todo la oral andina, a través de reconocimientos como el de la Asamblea Nacional de Rectores (con la premiación a la tesis *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kapkuna: Seres imaginarios del mundo andino*, de Pablo Landeo en 2010) y Petroperú (con el Premio Copé Ensayo 2012 de *Derroteros de la soledad: El wakcha en el relato andino de tradición oral*, de John Valle).

A esto se suman el establecimiento del Día de la Canción Andina, que se celebra desde el año 2006 cada 15 de junio, y la aparición de un buen número de tesis universitarias en literatura que tienen como objeto de estudio a elementos de la llamada literatura oral.

Dentro de estas literaturas orales andinas se pueden distinguir sistemas regionales. El área que más conserva el quechua está cubierta por los

departamentos sureños de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac, Cusco y sus zonas periféricas (Arguedas, 2004: 163). Estas literaturas han sabido aprovechar los nuevos soportes tecnológicos (CD, YouTube y otras webs que albergan contenido audiovisual) para sostener y extender sus redes: ser orales no implica que se expandan más lento que la literatura escrita o tener un menor alcance, son capaces de llegar a los confines del mundo a donde llegan los migrantes receptores y hasta productores de esas literaturas.

En estas artes verbales orales se puede distinguir dos géneros bien marcados, los relatos o *willakuykuna* y los cantos que aquí consideraremos como “poemas orales cantados” (Zumthor, 1991, p. 50).

Es en este territorio cultural donde crecen las huaylías¹ de la provincia de Antabamba, en Apurímac, poemas cantados en la festividad que se conoce como la Huaylía y que se lleva a cabo en ocasión de la Navidad andino-cristiana. Se trata de una fiesta que se realiza del 23 al 27 de diciembre donde se celebra el nacimiento del Niño Jesús mediante una danza que combina canto, baile, peleas a puño limpio o *takanakuy* y donde compiten los grupos de los distintos mayordomos.

En estos cantos y el discurso general bajo el cual subyacen, es posible encontrar relaciones y tensiones entre el sujeto poético (que es represento como un

¹ Esta palabra es comúnmente escrita de dos maneras: huaylía y waylía. La primera forma es la más difundida en las revistas y documentos electrónicos realizados por los antabambinos y también es difundida en Ayacucho, la segunda es empleada con frecuencia para referirse a la celebración de esta festividad en la provincia de Chumbivilcas, Cusco.

antabambino) y un “otro” opresor. Además, en un inicio, ese yo poético se presenta en un estado de sufrimiento producto de una culpa que surge de una disyunción entre el antacho ² y sus deidades dadoras de vida que lo desfavorecen. Ese padecimiento también nace del estado de subordinación respecto a el “otro” opresor que aparece en los cantos.

En un terreno más amplio, ese estado de subordinación del sujeto andino peruano sureño, posterior a la “conquista” europea y construido en los discursos orales literarios, es asumido como una etapa de expiación de culpas producto de una ruptura de la relación armónica con la Pachamama y por la no práctica de sus ritos que promuevan la reciprocidad con las deidades. Esto debido a una prohibición tras el ingreso violento del cristianismo impuesto por los españoles.

En el caso de las huaylías, luego de procesos históricos como la migración (que ofrecen al sujeto andino nuevas formas de acercarse al poder), se evidencia una expiación de esas culpas y un aprendizaje a través de confrontaciones reiterativas con lo “otro” (fenómeno denominado *tinkuy* por las categorías andinas).

Mediante el análisis de cuatro poemas orales que se cantan en la huaylía, buscaremos reconocer cómo, tras la expiación de culpas, el *tinkuy* permite la transformación del sujeto poético que en un principio se muestra como víctima del estado de marginación y oprimido por un “otro”, pero que al final logra revertir

² Forma local de llamar a los antabambinos.

ese estado y vencer a ese “otro” que lo oprimía: un cambio radical que en los estudios andinos en literatura se conoce como *pachakuti* (Landeo, 2010, p. 85).

Para ello, nuestro estudio se divide en tres capítulos. En el capítulo I nos proponemos determinar qué elementos se deben tener en cuenta para analizar la poesía oral cantada desde el campo de la Literatura como ciencia humana para, luego, proponer el método de análisis más idóneo. Además, mostraremos cómo las categorías andinas pueden ser pertinentes para la interpretación de la poesía cantada en el marco de la celebración de la huaylía antabambina.

En el capítulo II presentaremos los aspectos socioculturales y la tradición a partir de los cuales se realizan las huaylías antabambinas. Además, revisaremos el relato mítico que explica el origen de la Huaylía para identificar sus principales actores y las tensiones y relaciones que se establecen entre ellos. Las premisas que surjan aquí servirán como el marco de la interpretación de las huaylías que analizaremos en el siguiente capítulo.

En el capítulo III realizaremos el análisis y la interpretación de cuatro poemas en orden cronológico, en la medida en que se pueda detectar la antigüedad de los cantos, para proponer una evolución del sujeto poético colectivo en los poemas. Para nuestro análisis tomaremos en cuenta aspectos pragmáticos, rítmicos y semio-narrativos, además del empleo de las categorías andinas.

Esto nos ayudará a probar nuestra hipótesis central: el *tinkuy* en las huaylías antabambinas genera una transformación en el sujeto poético de los poemas

cantados, donde se muestra un tránsito de un primer estado de sufrimiento, marginación y opresión por un “otro” hacia un estado donde consigue obtener poder y revertir su situación: una forma de *pachakuti*.

Las huaylías que analizamos aquí forman parte de la tradición oral; sin embargo, las variantes específicas con las que trabajamos han sido tomadas de los videos que mandan a grabar cada año los mayordomos de las fiestas o que son elaborados por otro antabambino (especializado) para venderlos a otros antabambinos (público consumidor): lo que constituye a todas luces un circuito literario con una estética regional.

En ese sentido, consideramos que estos videos también son otra forma de construcción textual producida por la literatura oral andina. Además, muchos fragmentos de estos videos han sido subidos por los propios antabambinos a plataformas virtuales como YouTube, gracias a las cuales el circuito literario se extiende y logra traspasar las barreras espaciales levantadas por la migración.

Por último, cabe precisar que solo tomamos en cuenta las huaylías en tanto formas cantadas en la celebración de la fiesta y el rito, y dejamos de lado las versiones comerciales realizados en estudios de grabación por autores con nombre propio, acompañadas por instrumentos que no se emplean en la propia festividad de la huaylía y limitadas por el tiempo de cada tema que por norma debe durar entre tres a cinco minutos, mientras que la huaylía original puede durar hasta más de una hora.

CAPÍTULO I:

MARCO TEÓRICO

En el presente capítulo nos proponemos determinar qué elementos se deben tener en cuenta para analizar la poesía oral cantada desde el campo de la Literatura como ciencia humana para, tras ello, proponer el método de análisis más idóneo. Además, mostraremos cómo las categorías andinas pueden ser pertinentes para la interpretación de la poesía cantada en el marco de la celebración de la Navidad andino-cristiana propuesta en la fiesta conocida como Huaylía y practicada en la capital de la provincia de Antabamba, en el departamento de Apurímac.

Para ello, partimos de la idea de que es totalmente válido el uso de la categoría "literatura oral" para referirse a un conjunto de discursos verbales orales que pueden ser abordados desde la Literatura como una actividad específica científica.

Una de las objeciones más resaltantes al empleo del concepto "literatura oral" es planteada por Walter Ong, quien señala que, debido a su etimología, la literatura solo puede estar asociada a la escritura y que el uso del término "monstruoso" de "literatura oral" por parte de algunos críticos revelaría la incapacidad de representar un arte verbal "salvo como cierta variante de la escritura" (Ong, 1993, pp. 20-21).

Sin embargo, el concepto de literatura cambia³ y el uso del término en boga no necesariamente implica que la aproximación al arte verbal oral desde la literatura deje de lado aspectos no verbales relevantes en la construcción de sentido abordados por la pragmática y otras disciplinas de las ciencias humanas en un acercamiento que se apoye en lo interdisciplinario.

A partir de lo expuesto, se hace necesario precisar las características que distinguen a la “literatura oral” de la “literatura escrita” así como los subgéneros para ubicar el objeto de estudio (las huaylías que componen y cantan los habitantes y descendientes de la capital de la provincia de Antabamba, Apurímac) a partir del cual fundamentaremos nuestra hipótesis general:

El *tinkuy*⁴ provoca un cambio en el sujeto poético de los cantos de la huaylía y posibilita que este pase de un estado donde se presenta como víctima a otro donde triunfa y expresa su poder en una forma de *pachakuti*.

1.1 Literatura oral y características del poema oral

Sobre el empleo del término "literatura oral", Gonzalo Espino (2010), en su libro *Literatura oral o literatura de tradición oral*, sustenta su uso en tanto que considera que categorías como la de "literatura popular" o "contraliteraturas" son "limitadas en su propia enunciación" al momento de abordar al discurso verbal

³ Como señala Walter Mignolo en su libro *Elementos para una teoría del texto literario* (1978) el concepto de literatura es “vacío” y permiten que se interprete “según la conveniencia de los presupuestos ideológicos que rigen el discurso actual”. Además, en la actualidad, en las instituciones literarias peruanas existe una mayor aceptación del arte poética oral como parte de los objetos de estudio de la Literatura como ciencia humana.

⁴ Por ahora entenderemos tinkuy como el encuentro tensional de contrarios que aparece reiterativamente en la literatura peruana, en el apartado 1.3.1.4 de este capítulo lo definiremos de manera más amplia y clara.

oral como un arte poética con el mismo valor que la literatura escrita. "Ni folklórica ni etnográfica. Simplemente literatura oral o, si hay algo de impaciencia, literatura de tradición oral", sostiene (Espino, 2010, pp. 45-46).

En cuanto a las características y los elementos del discurso oral que los diferencian del discurso escrito y que son indispensables a la hora del análisis y la interpretación, Paul Zumthor (1991), en su libro *Introducción a la poesía oral*⁵, señala la importancia de los elementos extra lingüísticos y sostiene que "el texto transmitido por la voz es necesariamente fragmentario" por lo que "la lingüística es solo uno de los planes de realización de la 'obra'" (Zumthor, 1991, p. 59),

Zumthor vincula el texto oral a la pertenencia a una tradición "a la que no puede dejar de remitirse". Por ello, "la *performance* poética oral se destaca como una discontinuidad de lo continuo; fragmentación 'histórica' de un conjunto coherente en la conciencia colectiva" (Zumthor, 1991, p. 59).

De esta manera, se comprende que aspectos no verbales forman parte esencial en la composición de la obra literaria oral, estos elementos junto con la parte lingüística serán definidos como "performance", una categoría indispensable a la hora de abordar cualquier subgénero de la literatura oral.

1.1.1 **Performance o evento**

Zumthor define la *performance* como "la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora" (Zumthor,

⁵ En este libro Zumthor pretende proponer las bases de una poética general de la oralidad. Además, al interior del grupo de lo que se podría clasificar como poesía oral, Zumthor manifiesta su especial interés en el subgrupo de la poesía cantada (Zumthor, 1991, p. 50).

1991, p. 33), es el momento mismo en el que se emite la 'obra' de literatura oral y que también está compuesto por elementos no verbales que, entendemos, participan del proceso de significación o de generación de sentido.

Este autor señala que en las fases de la existencia de un poema (conformadas por las etapas de: producción, transmisión, recepción, conservación y repetición), la *performance* abarca las fases 2 (transmisión) y 3 (recepción). "Además la 2 y 3 son parte de la transmisión oral, mientras que la 1, 4 y 5 están relacionadas con la tradición oral" (Zumthor, 1991, pp. 33 - 34).

En una línea similar, Gonzalo Espino distingue dos elementos fundamentales que componen la literatura oral y que permiten una mejor aproximación: el evento y el discurso. "No es un texto en un discurso o lenguaje único; siempre está vinculada a una serie menor, en este caso, al evento. Esto quiere decir, en líneas sencillas, que la poesía oral hay que vincularla a su formato musical y a su vez, a las circunstancias de enunciación" (Espino, 2010, p. 22).

Tanto Zumthor como Espino tienen claro que el contexto situacional que rodea al texto verbal es un componente del discurso oral que participa indivisiblemente del proceso de significación o de generación de sentido. Así, el poema oral cantado es incomprensible fuera de la situación en la que se emite.

Además, Zumthor explica que más allá de un saber-hacer y de un saber-decir, la *performance* manifiesta un saber-estar en la duración y en el espacio

(Zumthor, 1991: 157). Estas ideas nos permiten vincular el poema oral a aspectos míticos o históricos y sociales que presenta una sociedad determinada.

De esta manera, las formas no lingüísticas son consideradas constitutivas de la poesía oral y se las denomina “sociocorporales”, término que comprende “el conjunto de caracteres formales o de tendencias formalizantes que resultan, en su origen o en su finalidad, de la existencia del grupo social, por una parte, y, por otra, de la presencia del carácter social del cuerpo” (Zumthor, 1991: 85).

1.1.2 *Performance* de situación convencional

Señala Zumthor que la *performance* puede presentarse en cuatro modos o situaciones distintas, según se inserte el momento del canto en un tiempo “convencional”, “natural”, “histórico” o “libre”⁶ (Zumthor, 1991, p.158).

Para nuestro trabajo nos interesa la *performance* convencional, integrada por toda clase de tiempo cíclico, donde el ritmo está fijado por la costumbre; los tiempos de los ritos; los tiempos de los acontecimientos humanos ritualizados; y el tiempo social normalizado.

Como veremos en el capítulo II, la huaylí de los antabambinos se produce en una *performance* de situación convencional que se inserta en la celebración de la Navidad andino-cristiana sureña que se lleva a cabo en diciembre. De hecho, Zumthor precisa que “la *performance* puede ir unida a la celebración de una

⁶ El tiempo “natural” es el de las estaciones o de la noche y está determinado por los ciclos cósmicos; el tiempo “histórico” es el que señala y mide un acontecimiento imprevisible y no cíclicamente recurrente (cantos comprometidos o de protesta); y el tiempo “libre” se da cuando la *performance* se distancia de un hecho vivido y la relación “histórica” está “rota” (Zumthor, 1991: 159-161).

fiesta particular y periódica que caracteriza al modo o subgénero de poesía oral” (Zumthor, 1991, p. 159).

1.2. La huaylía como poesía cantada

En su libro *Introducción a la poesía oral*, Zumthor manifiesta su especial atención en el subgrupo de la poesía cantada (p. 50), dentro de la literatura oral, resalta su carácter social y argumenta que se trata de una oralidad mediatizada por una tradición⁷ (p. 34).

Por otro lado, distingue en los grupos sociales una oralidad “inserta en la experiencia inmediata de cada uno”, y otra “mediatizada por una tradición”, polarización que, según indica, “atraviesa también la poesía oral” (p. 35).

Así, las huaylías antabambinas, como poemas cantados en una *performance* de situación convencional (la celebración de una fiesta particular y periódica) necesariamente están mediatizadas por una tradición y por aspectos socio-culturales que se reproducen en una determinada región.

En el caso de la huaylía antabambina (Apurímac), esta se ubica entre dos espacios culturales contiguos (no necesariamente antagónicos): se trata de la zona chanka o huamanguina (integrada por espacios de los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac) y Qorilazo (que principalmente ocupa sitios de los departamentos de Apurímac, Cusco y Arequipa).

⁷ Para Zumthor “la tradición no es otra cosa que el condicionamiento, convertido en habitual (por un tiempo más o menos largo o breve)”, de “una determinada espera circunstanciada” asociada al placer de la realización de una determinada *performance* (Zumthor, 1991: 263-264).

1.2.1 La poesía cantada en la zona Chanka y Qorilazo

Ya José María Arguedas destaca la particularidad de los pueblos del sur (principalmente en los departamentos de Cusco, Apurímac y Ayacucho) y su mayor conservación del quechua (Arguedas, 2004: 163). Gran parte de esa zona se conoce, aunque no oficialmente, como la región Chanka y está conformado por los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac. Otro lugar importante donde el runasimi se conserva en un gran número de parlantes es Cusco (donde se habla un quechua no muy distinto del de la región Chanka), que junto con espacios de Apurímac, Cusco y Arequipa forman la zona Qorilazo.

Los hermanos Rodrigo, Luis y Edwin Montoya, en *Urqukunapa yawarnin* (1987), han trabajado una diferenciación de “ocho áreas de la canción quechua y las modalidades musicales” (Montoya, R.; Montoya, L. y Montoya, E. 1997: 26), además de temas o tópicos recurrentes en esos cantos. Su criterio de diferenciación es el tipo de quechua y los instrumentos musicales que son utilizados en cada zona. “Cada una de las áreas (...) está dividida en sus partes indígenas y señoriales para ver de más cerca las semejanzas y diferencias” (Montoya, R.; Montoya, L. y Montoya, E. 1997, p. 26).

Las ocho áreas de la “canción quechua” son: Qorilazo, Cuzco bajo, Puno, Huamanguina, Junín, Áncash Huaylas, Áncash Conchucos, y la Selva. Dentro de estas zonas hay una distinción entre la canción indígena y la canción señorial “que comparten una lengua y un espacio comunes pero se diferencian entre sí por los instrumentos que tocan, las modalidades o tipos de canciones, el modo de cantar, el modo de bailar y por los temas” (Montoya, R.; Montoya, L. y Montoya, E. 1997: 36).

En esta clasificación, la huaylía que se canta en Antabamba se ubica entre la zona Qorilazo y el área Huamanguina. Al estar al centro de las referidas regiones culturales es pertinente la utilización de estudios y datos sobre la huaylía huamanguina y qorilazo para explicar la versión antabambina o para contrastarla.

Sobre los qorilazos, los hermanos Montoya manifiestan:

Son los grandes jinetes ganaderos, laceadores toreros de las tierras altas de las cordilleras del sur. Ellos son descendientes de los K'anas, los Chumpiwillkas, los Kutaq y los almagristas refugiados ahí después de su derrota. Esta área musical coincide con el espacio geográfico del antiguo Corregimiento de Chumbivilcas (Montoya, R.; Montoya, L. y Montoya, E. 1997, p. 38).

En cuanto al área huamanguina, esta cubre el antiguo territorio del Corregimiento de Huamanga e incluye los actuales departamentos de Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac y Arequipa. “Su influencia llega hasta parte del Cusco” (p. 40).

En los distritos y anexos que conforman las provincias de los departamentos huamanguinos y qorilazos aún existen muchos subgéneros o estilos distintos de la huaylía; sin embargo, la homogeneidad en aspectos fundamentales, como el tipo de quechua, los instrumentos musicales y su realización bajo el marco de la celebración de la Navidad andino-cristiana es el motivo por el cual emplearemos, por ejemplo, estudios realizados a la huaylía chumbivilcana para explicar en parte la antabambina.

1.2.2 La literariedad de la huaylía

Ahora bien, lo que separa a la poesía cantada⁸ de cualquier otro discurso oral en una sociedad determinada y hace que se pueda considerar “literatura oral”, dice Zumthor, es una intención no solamente pragmática; se trata de la manifestación de un discurso oral particular con una significación que va más allá de lo que literalmente se dice y se vincula a un tropo de los amplios discursos que ordenan a un grupo social.

Es poesía, es literatura lo que el público, lectores y oyentes, reciben como tal, percibiendo en ello una intención no exclusivamente pragmática; en efecto, el poema (o de forma general, el texto literario) se siente como la particular manifestación, en un tiempo y en un lugar dados, de un amplio discurso que constituye globalmente un tropo de los discursos ordinarios mantenidos en el seno del grupo social (Zumthor, 1991: 40).

Así Zumthor define al nivel poético como una estructuración segunda de elementos ya organizadas en estructuras primarias (que pueden ser naturales, como el empleo de órganos vocales; o culturales, como la lengua como tal). En este nivel existe una estructuración textual (referente a la lengua) y una estructuración vocal (basada en el acto) (Zumthor, 1991, p. 41).

En cuanto al valor que la sociedad le da a la poesía cantada, estos “se fundan en las cualidades de la voz, la técnica vocal del recitador o del cantor, tanto o más que en el contenido del mensaje, confirmación de lo que ya se sabe”. (Zumthor, 1991, p. 170-171)

Sin embargo, hay aspectos formales particulares que caracterizan a la poesía quechua cantada y que se registran desde tiempos prehispánicos. Jean-Philippe

⁸ La otra posibilidad es la poesía oral recitada.

Husson estudia las reglas, categorías y temas de la poesía quechua prehispánica a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala.

Entre estos aspectos formales que encuentra en la poesía prehispánica y que aún son reconocibles en las huaylías antabambinas actuales están los paralelismos o dobles semánticos que trataremos más adelante. También destaca el empleo de “morfemas gramaticales de uso corriente, pero con un sentido distinto del que poseen en la lengua cotidiana” (1993, p. 68) y el empleo de “términos o expresiones reconocidos como pertenecientes al lenguaje poético y que, por consiguiente, actúan por su misma presencia, mucho más que por su sentido propio” como la metáfora *llullu* (alga de charcos) que designa cualquier cosa tierna (pp. 71-72).

1.2.2.1 Paralelismos o dobles semánticos

Husson señala a los paralelismos o dobles semánticos como la marca característica de la poesía quechua (1993, p. 65); para él estos consisten en “una serie de correspondencias, al nivel del sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas” con una estructura morfosintáctica idéntica⁹.

Además, indica que al proporcionar sucesivamente dos términos distintos —los constituyentes de un doblete—, el poeta introduce un elemento de duda, de ambigüedad, que altera la precisión semántica del mensaje. Se eliminan las

⁹ Según Husson, en estos versos tomados de un harawi presentado por Waman Puma *Unuy rirpu llullam kanki / Yakuy rirpu pallqum kanki*, existen dísticos semánticos por la relación que hay entre las palabras *unuy* (agua) y *yakuy* (agua), y *llullam* (mentira) y *pallqu* (engaño) (Jean-Philippe Husson, 1993, pp. 66-67).

referencias precisas y queda una abstracción, que se interpreta como una imagen idealizada, como la esencia (1993, pp. 67-68).

Por su parte, Martín Lienhard destaca que los paralelismos gramaticales en los waynos quechuas actuales “producen una especie de macro-ritmo binario basado a veces en la simple repetición de un sintagma poético (“bis”), pero más generalmente en la repetición, con variantes léxicas, de una estructura gramatical” (1993, p. 89).

Para Lienhard, el empleo de voces como *urqu* (cerro) y *qasa* (abra) —que aparecen en la primera huaylí que analizamos en el capítulo III— en un paralelismo semántico refleja una “relación de oposición y complementariedad” (1993, p. 91) que a la larga “muestran un sistema cosmológico dual” (1993, p. 90) de la poesía quechua cantada actual, como en el empleo recurrente de *mama* y *tayta* en otros paralelismos semánticos.

Quien va más allá en la interpretación de los paralelismos semánticos es Bruce Mannheim, para quien los “los pares semánticos reflejan las representaciones cognoscitivas en los hablantes” (2003, p. 13)¹⁰. Así, las líneas de un dístico no son maneras diferentes de “decir lo mismo” o sinónimos. “Expresan su relación conceptual más que la equivalencia referencial” (2003, p. 23).

¹⁰ Cabe señalar que una versión en inglés de este mismo artículo fue publicada en 1998 con el nombre “Time, Not the Syllables, Must Be Counted”: Quechua Parallelism, Word Meaning, and Cultural Analysis” y pertenece a la colección Michigan Discussions in Anthropology (vols. 1-14) pp. 238-281.

Entre los paralelismos semánticos que analiza, está el integrado por los verbos *munay* (querer) y *waylluy* (amar) en: *Munawankiman karan / Waylluwankiman karan*¹¹.

Waylluy está marcado por la característica adicional (podemos llamarlas “+CARACTERÍSTICA”) y *munay* no marcado (o “Ø CARACTERÍSTICA”). En otras palabras, *munay* y *waylluy* forman un par mínimo semántico con respecto a la CARACTERÍSTICA. Comparten las propiedades semánticas de *munay* como espacio común y no hay otra raíz con valor intermedio entre ellos para la característica que los distingue (Mannheim, 2003, p. 30)

Mannheim concluye que un “díptico debe ser interpretado como el mismo contenido de dos puntos de vista: no puede ser interpretado como una secuencia de oraciones” (2003, p. 38).

La característica semántica adicional que tiene el segundo término (término marcado) la podemos interpretar como un punto de vista más intenso que su precedente (término no marcado). Es decir, siempre que veamos el uso de un paralelismo semántico en las huaylías lo interpretaremos como una forma de expresar una intensificación en la manera de presentar una acción (representada por dos verbos), una cosa (en dos sustantivos) o su atributo (en dos adjetivos).

1.2.3 La forma de la huaylía como poema y sus variantes

La *performance* de una huaylía, desde que inicia el movimiento de la danza y surge la voz, puede durar entre veinticinco minutos y pasar la hora, según la necesidad que tenga el grupo que canta de trasladarse a un lugar. En ese lapso de tiempo el baile y el canto no pueden parar y se interpretan distintas huaylías

¹¹ Mannheim traduce estos dos primeros versos del tema *Munanwankiman Karan* grabada por una banda del Valle del Calca en Cusco aproximadamente en 1977 como: *Pudiste haberme querido / pudiste haberme amado*.

con temas tan diversos que sería muy forzado analizar todo lo que se canta en una *performance* como si fuese un solo discurso.

Por eso, partimos de la idea de que la unidad poética no puede estar dada por la *performance* completa. Zumthor sugiere “que la unidad poética oral (en el ámbito de la cual se reconoce una identidad) reside en la estrofa más que en la canción misma” (Zumthor, 1991, p. 270).

Por otro lado, Bruce Mannheim señala que “en el quechua del sur peruano el arte verbal es rítmico en el sentido extenso de la palabra. Estas palabras dependen especialmente de las figuras de sentido, tales como modelos sintácticos y significativos de palabras” (2003, p.18).

Para nosotros es el ritmo, más que cualquier otro aspecto, lo que definirá en las huaylías la unidad poética a partir de la cual se puede plantear un análisis discursivo.

En efecto en toda una *performance* se pueden reconocer varias huaylías a partir del ritmo, estos poemas cantados por lo general presentan la siguiente estructura: se establece un ritmo determinado con el que se canta una estrofa con las voces huaylía¹², huaylijía y huayliajía, esta estrofa puede ser entonada varias veces hasta que, en el mismo ritmo, comienza la estrofa en quechua o castellano cantada por los mujeres y repetida comúnmente por los hombres; luego se vuelve a cantar la estrofa compuesta por la voz huaylía y sus variantes

¹² Huaylía funciona como una onomatopeya que puede expresar tanto tristeza como alegría, ampliamos su significado en el capítulo II.

hasta que se decide cantar otro poema y se cambia de ritmo, pero la estructura se repite.

Como se ve en el ejemplo que mostramos a continuación, las huaylías conservan un procedimiento a nivel lexical de la poesía quechua con la presencia de una “obertura” o “introducción ritual que caracteriza al texto como poético (...) y lo sitúa dentro de un texto determinado”¹³ (Husson. 1993, p. 74):

Huaylijía huaylijía
huaylijía huaylijía
huayliajíaa huaylía
huayliajíaa huaylía

Introducción: se asume un ritmo y las mujeres y los hombres, de manera intercalada y en ese orden, cantan esta estrofa las veces que sea necesario, usando la palabra huaylía y algunas variantes para acomodarse al ritmo.

Mamaykiri mamaykichu
Taytaykiri taytaykichu
Noqa eso sí mamaykim
*Toda la vida taytaykim*¹⁴

Estrofa cantada por las mujeres: las mujeres inician la estrofa cantada en quechua o en castellano, dependiendo del tema la huaylía.

Mamaykiri mamaykichu
Taytaykiri taytaykichu
Noqa eso sí taytaykim
Toda la vida taytaykim

Estrofa cantada por los hombres: los hombres repiten la estrofa cantada por las mujeres, a veces solo regresan a la primera estrofa con la entonación de la palabra huaylía y sus variantes.



¹³ Los enunciados rituales que cita Jean-Philippe Husson son: “haray harawi, que abre los poemas llamados precisamente harawi, esta otra, ayaw haylli, yaw haylli, que marca el inicio de los haylli, o la frase aya uya waqayllí, con el cual empieza el waqaylli” (1993, p. 74).

¹⁴ La traducción de este poema de provocación al contrincante es: *Tu madre no es tu madre / tu padre no es tu padre / Yo sí soy tu madre / Toda la vida soy tu padre.*

Huaylijía huaylijía
huaylijía huaylijía
huayliajía huaylíá
*huayliajía huaylia*¹⁵

} Final: una vez que se ha cantado, una o más veces, las estrofas en quechua o castellano, las mujeres y los hombres (siempre en forma intercalada y en ese orden) entonan el canto de la palabra *huaylíá* en el ritmo del poema. Luego seguirá una nueva introducción, pero ya con otro ritmo, iniciando así un nuevo poema.

Por otro lado, al ser cada *performance* un acto único e irrepetible, incluso si se entona la misma canción, siempre es posible encontrar “variantes”, término con el cual Paul Zumthor entiende “las diferencias de toda clase y de cualquier importancia por la que se manifiesta, en la acción de la *performance*, el carácter cambiante de la obra” (Zumthor, 1991, 267).

Las variantes pueden ser modificaciones textuales mínimas cuando se reemplazan algunos lexemas o cambios en el nivel de la voz; sin embargo, la prevalencia de un tema, pero sobretodo de un ritmo particular, es lo que hace posible que delimitemos a un determinado poema cantado y a partir de este sus variantes.

1.3 Método de análisis

Hasta aquí hemos sostenido con Paul Zumthor, Gonzalo Espino y otros autores que para reconstruir los procesos de significación y generación de sentido de las *huaylías antabambinas* (poemas orales cantados) es imprescindible tomar en cuenta aspectos extralingüísticos que forman parte de la *performance*.

Dada la importancia de aspectos socioculturales asociados a esta *performance* de situación convencional que se inserta en la celebración de una fiesta

¹⁵ El lector podrá oír partes de las *huaylías* aquí presentadas a través de los códigos QR que colocamos cerca de los cantos y en el Anexo 3 y que dirigen a archivos de audio que hemos subido de la página soundcloud.com, además, también se pueden oír mediante el CD que dejamos en el Anexo 4.

tradicional, nuestro análisis tomará en cuenta un nivel pragmático¹⁶, que aborda el discurso en tanto acto comunicativo que no se puede disociar de un contexto particular; y el nivel textual, que nos da luces de la construcción interna del discurso a partir de la cual también se interpreta una intención.

Tanto el nivel de análisis pragmático como el textual y sus aplicaciones a los discursos orales andinos son problematizados por Juan Carlos Godenzzi, quien señala que, en un nivel pragmático, es esencial darle importancia a los

elementos deícticos que constituyen el soporte de toda interacción mediada lingüísticamente: el yo/tú a partir del cual aparece la gran constelación de las terceras personas; el aquí-y-ahora desde el cual se construyen los espacios y tiempos del discurso; las formas de tratamiento que revelan las posiciones sociales y jerarquía de los participantes (Godenzzi, 1999, p. 281).

Esto nos permite ubicar al sujeto poético respecto a su función en el acto lingüístico, además de situarlo espacial, temporal y socialmente.

En el nivel textual “que se refiere al modo cómo está tejido el discurso: sus conexiones y su estructura” (Godenzzi, 1999, p. 281) también se pueden identificar repeticiones sintácticas y semánticas que dan pie al reconocimiento de paralelismos o dobles semánticos antes mencionados.

Por otro lado, también nos apoyaremos en un enfoque semiótico-narrativo debido a que es posible reconocer una relación temporal lo suficientemente coherente en las estrofas cantadas como para distinguir un discurso poético narrativo donde se actualiza “alguno de los ejes actanciales (el del deseo, de la comunicación y de las circunstancias)” (Bueno, 1985, p. 54).

¹⁶ Victoria Escandell define a la pragmática como el “estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y su interpretación por parte de los destinatarios” (2006, p. 16).

Haremos esto luego de distinguir un decurso de acontecimientos o la presentación de varios estados donde el último es la inversión del anterior y donde se puede recuperar una secuencia “lógica” del relato. (Bueno, 1985, p. 55).

Además, el marco de la interpretación estará dado por las premisas que surjan del gran relato que explica el origen de la huaylí antabambina, que proporciona una visión de mundo y que es transversal a todas las *performances* de la huaylí. El relato de origen construye así un campo semántico común de las huaylí y propone una estructura global de significación donde claramente se oponen antabambinos contra un “otro” opresor (españoles o hacendados).

1.3.1 Categorías andinas

Al ser la poesía cantada una obra con particularidades radicalmente distintas a la escrita, donde, como vimos en la primera parte de este capítulo, el contexto extra lingüístico (sociocorporal) en el que se produce la *performance* es parte sustancial del proceso de significación y de sentido, es necesario sintetizar aspectos propios del pensamiento andino para una comprensión de su poesía cantada.

Para esa comprensión, optamos por elementos de un espacio científico propio, y aplicaremos las categorías andinas propuestas por Pablo Landeo en su tesis para optar el grado de Magister de Literatura Peruana y Latinoamericana sustentada en 2010 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: *Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kagkuna*

(*seres imaginarios del mundo andino*)¹⁷ y complementaremos sus ideas con la de otros autores.

En ella, Landeo discute un conjunto de epístemes para explicar el caso de los Umallanchikpi Kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino). El investigador propone las siguientes categorías: willakuy, runa, pachakuti, tinkuy, yanantin y umallanchikpi kaqkuna para explicar “estrategias discursivas para discernir, desde las literaturas no canónicas, las complejas relaciones del hombre andino con su entorno: la naturaleza, las deidades, el tiempo y el imaginario colectivo de cosmos o Pacha, donde la reciprocidad es una práctica indispensable” (2010, p. 9).

Para Landeo, estas “categorías andinas son conceptos intrínsecos a cualquier discurso que pretenda estudiar el mundo andino” (2010, p. 9). De esta manera, consideramos que las categorías propuestas por Landeo son aplicables en la interpretación de los poemas cantados originados en Antabamba, Apurímac, en medio de la celebración de la Navidad andino-cristiana.

Las categorías propuestas son establecidas a partir de comparaciones de la palabra en lexicones y vocabularios del periodo de la conquista y colonia, además de diccionarios modernos. Landeo pone a prueba su operatividad en textos quechuas de diferentes épocas, desde los relatos recopilados en el *Manuscrito Quechua de Huarochirí*¹⁸, hasta willakuys (como denomina a los relatos orales quechuas) más recientes o que él mismo ha recopilado.

¹⁷ La tesis fue publicada como libro en 2014 por el Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores con el nombre de *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*.

¹⁸ El texto con el que trabaja Landeo es el de Gerald Taylor, *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*. (Contiene la Introducción a la edición de 1987). Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Banco Central de Reserva del Perú, Universidad Particular Ricardo Palma.

De lo propuesto por Landeo, utilizaremos principalmente cuatro categorías (*runa*, *pachakuti*, *tinkuy* y *yanantin*) las cuales precisamos en los siguientes apartados de este capítulo.

1.3.1.1 Runa y mana-runu

Landeo propone la categoría *runa* para explicar al sujeto andino en cuanto al modo como se reconoce a sí mismo y señala que “*runa* es el hombre o ser humano, en su género masculino y femenino” (2010, p. 51) que califica como tal por el “acatamiento de las normas sociales, su reconocimiento y práctica” (2010, p. 58).

Lo que hace que un sujeto sea considerado como *runa* es “participar en las distintas actividades que benefician a la comunidad, practicar la reciprocidad, desempeñar funciones comunales y pasar diversos cargos en honor a los santos patrones o dioses tutelares” (2010, p. 58) como en el caso de la festividad de la huaylía donde los *runas* antabambinos pasan cargo o participan de la fiesta.

Landeo opone al *runa* el *mana-runu*, todo ser que no es humano (los seres imaginarios como los gentiles) o que no participa de la reciprocidad y que ha transgredido las normas de conducta (2010, p. 68). Landeo concluye que:

Runa es una categoría que designa al andino que forma parte de un ayllu, trabaja él mismo sus tierras, se comunica en runa-simi, participa de las fiestas del ayllu, chaccha coca y practica las creencias religiosas de su comunidad. Pero principalmente ostenta esta categoría porque así lo reconoce otro runa (su semejante) (2010, p. 83).

Landeo aclara que “el wiraqucha o mana-runu hacendado es un ser humano, pero no ostenta la categoría runa porque no cumple con los requisitos” y es *mana-runu* por sostener relaciones, generalmente tensionales, con los *runas*. (2010, p. 83).

En nuestra interpretación de los poemas cantados de una comunidad andina sureña (Antabamba) asumiremos que el sujeto poético posee las características que Landeo sintetiza en la categoría andina *runa*¹⁹, el cual establece una relación tensional con los *mana-runas*, *wiraqucha* o hacendados.

Además, partiremos de la idea de que la voz del yo poético representa a un sujeto poético colectivo, el cual aparece en la poesía moderna andina, sobre todo de corte migrante, donde está representado por:

las múltiples imágenes de un sujeto poético colectivo quien, sin nombre propio ni lugar fijo, expulsado por la destrucción de la tradicional sociedad andina y, a la vez, marginado en la moderna ciudad urbana, dramatiza su destierro y pretende, a través de un “pachakuti”, recomponer ambos mundos (Noriega, 1996, p. 491).

1.3.1.2 Pachakuti y kuti

Otra idea importante relacionada con el cambio de condición de subordinación que busca el sujeto poético es abarcada por la categoría *pachakuti* que, para Landeo, “designa la reversión de este mundo donde los runakuna, y sus diversas expresiones culturales han sido injustamente marginados” (2010, p. 85).

Además, Landeo precisa que:

contrariamente a lo que se piensa en el canon *pachakutiy* no propugnaría el retorno a sistemas sociales similares a las del Tawantinsuyo; la reversión aludiría a la instauración de una sociedad donde lo Andino se constituiría en eje fundamental para el desarrollo del *musuq-pacha*, *musuq-kausay* (mundo nuevo, vida nueva) (2010, p. 85).

¹⁹ Al asumir al sujeto poético de las huaylías antabambinas como *runa* evitaremos caer en categorías sociológicas más diversas, pero hoy en día más imprecisas al buscar separar a las comunidades andinas en: indios, mestizos, *mistis*, blancos, etc.

Así, Landeo manifiesta que este término (relacionado con la idea de temblar y estremecerse) alude metafóricamente, entre otras cosas²⁰, a perturbaciones “originadas por luchas ideológicas entre clases sociales” (2010, p. 86).

Landeo relaciona esta categoría con el “movimiento político-religioso de resistencia contra los españoles” *takiy onqoy*²¹, en tanto es una forma de lucha social para reivindicar la sociedad andina (2010, p. 100).

La descripción de *takiy onqoy* es asociada a la contemporánea danza de las tijeras, donde los dioses tutelares se apoderan del cuerpo de los danzantes “para protagonizar el *atipanakuy* (competencia) y hacer prevalecer sus fuerzas” (Landeo, 2010, p. 106).

Para Landeo, el “*Taki Onqoy* es el referente más antiguo del *Pachakutiy*” el cual es “asociado, en términos contemporáneo, a luchas sociales para reivindicar la sociedad andina” (2010, p. 107), y lo relaciona a la danza de tijeras contemporánea; sin embargo, advertimos que más se asemeja a la huaylí antabambina que aquí estudiamos en tanto que esta combina cantos y danza. Siguiendo a Landeo, la práctica de estos ritos y danzas es una forma de producir el *pachakuti*:

se constituyen en eventos que armonizan elementos como la música, el cuerpo humano, la naturaleza y el pensamiento político y religioso. En tal sentido, el cuerpo se erige en el centro de los acontecimientos; razón por la que debe resistir las adversidades y, fortalecido por el *kamaq* de los dioses, generar la tan ansiada transformación (*pachakuti*) (2010, p. 107).

²⁰ Tras indagar en diccionarios y vocabularios tanto coloniales como modernos, Landeo también relaciona *pachakuti* con “perturbaciones de origen natural como los movimientos sísmicos u otros” y “perturbaciones de origen religioso como el fin del mundo bíblico y los de origen social como las enfermedades” (2010, p. 86)

²¹ Cabe resaltar que esta “especie de baile cantado” (2010, p. 102) se presentó en la época colonial en los departamentos actuales de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, lugar donde hoy se canta y danza la huaylí que estudiamos en esta tesis.

De esta manera, asumimos el término *pachakuti* como una categoría de carácter metafórico, en tanto que advertimos un cambio radical del yo poético en las huaylías que analizaremos.

1.3.1.3 Yanantin

Landeo entiende por *yanantin* “a la dualidad warmi-qari (mujer-varón) y a las relaciones más diversas generadas entre lo femenino y masculino” (2010, p. 145). Esta categoría expresa una necesidad recíproca, una “dualidad que confiere sentido a la existencia de los entes” (2010, p. 146).

Luego, tras analizar relatos andinos, Landeo agrega que “el que carece de *yananatin* trae mala suerte y está condenado a perecer” (2010, p. 159).

Esta dualidad también se presenta como esencial para el desarrollo de la huaylía antabambina, es más: no hay huaylía si no hay *yanantin*. Son indispensables la voz intercalada de mujeres y hombres para que se pueda practicar la huaylía.

Así, cualquier forma de *pachakuti* o cambio radical que busque la práctica de la huaylía solo puede darse si hay *yanantin*, si se considera tanto al hombre como a la mujer, de lo contrario el intento “de darle vuelta al mundo” está condenada a fracasar.

1.3.1.4 Tinkuy

Landeo sostiene que *tinkuy* posee un campo semántico extenso: es en primer término la confluencia o encuentro de dos o más sujetos, cuyos resultados pueden ser favorables o desfavorables.

Además, considera al *tinkuy* “como (el) choque que se produce dentro de un encuentro violento entre el uno y el otro, generando desestructuración, eliminación del otro o marginación” (2010, p. 124).

Por otro lado, y en un segundo momento, *tinkuy* significa “confluencia armónica de tiempos y mundos culturales distintos, cuyo resultado es la conversión del *tinkuy* en una categoría histórica de la continuidad y del desarrollo” en la cual, sostiene Landeo, se conserva la riqueza de las manifestaciones culturales andinas (2010, p. 124-125).

En cuanto a aspectos discursivos, Landeo señala que la “categoría *tinkuy* organiza el discurso; en tal sentido posibilita el desarrollo de las acciones al ubicar en igualdad de condiciones aún a los personajes más disímiles” (2010, p. 144).

Por su parte Manuel Larrú²² y Miguel Ángel Huamán consideran que *tinkuy* es el “encuentro tensional de contrarios” y es la “expresión de una de las operaciones fundamentales de la cultura andina, cuya estrategia de resistencia le ha permitido mantenerse e incluso modificarse para sobrevivir hasta la actualidad” (Huamán, 1999).

En un texto más reciente, Julio Noriega señala que la categoría epistemológica quechua *tinkuy* permite “entender algunos patrones de organización en la estructura textual, la actuación de los personajes y el discurso literario mismo” (2012, p. 12).

²² Esta idea de *tinkuy* difundida por Manuel Larrú la tomamos de los apuntes de la cátedra de Literatura Quechua dictada en el año 2010 y que tuvo a su cargo en la Facultad de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Noriega señala que “todo proceso de cambio, renovación y transformación (*pachakuti*), surge como resultado de la dinámica fecunda de encuentros cíclicos en la interacción de fuerzas contrarias del universo” (2012, p. 12).

A partir de lo expuesto, podemos decir que la categoría *tinkuy* nos permite reconocer en las expresiones culturales *runas* una constante manifestación del encuentro con el “otro” donde se busca dar continuidad al discurso propio y hacerlo prevalecer.

Este *tinkuy* se aplica también en el propio discurso que se establece en las huaylías antabambinas, donde el *runa* (marginal lejos de lo oficial) puede confrontarse al *misti* (*mana-run*a cerca a lo oficial) gracias a la igualdad de condiciones que se proponen en estos discursos.

Así este encuentro de contrarios en la huaylí antabambina será violento y generará, una forma de *pachakuti* moderno que le dará poder al *runa*.

1.4 Antecedentes en el estudio de las huaylías antabambinas

No existe un estudio de las huaylías antabambinas desde el punto de visto literario, pero sí acercamientos a los waynos modernos considerados como poesía quechua cantada. Entre ellos están los de Martín Lienhard con varios artículos como “La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales” (1993), donde busca develar lo que denomina la “cosmogonía poética” que subyace a los textos de los waynos quechuas de la sierra central y meridional del Perú.

En ese estudio hay referencias a los paralelismos semánticos también trabajados por Jean-Philippe Husson (1993) y Bruce Mannheim (1998 y 2003) y presentados en el apartado 1.2.2 y 1.2.2.1 del presente capítulo.

Por otro lado, existen otras aproximaciones desde una perspectiva literaria a la poesía andina sureña oral y cantada como el de Juan José García Miranda, quien en *Huamanga en los cantos de arrieros y viajeros* (1991) busca analizar la problemática de la migración a través de los cantos alusivos a ese fenómeno en la región de huamanga.

Otro trabajo que aborda la poesía andina cantada moderna es el de Carlos Huamán, quien en *Atuqkunapa Pacha = Estación de los zorros: Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno* (2006) estudia principalmente el wayno en la configuración narrativa de José María Arguedas y lo vincula al mito, al símbolo y a la metáfora.

Por otro lado, existe un gran número de antologías de la wayno moderno, pero sin duda la más extensa y que busca darle un orden y clasificar por temas a los cantos quechuas es el trabajo de los hermanos Rodrigo, Luis y Edwin Montoya titulado *Urqukunapa yawarnin* (1987), al cual nos referimos en el apartado 1.2.1 de este capítulo.

Para los hermanos Montoya, la “waylia”, como la escriben, está considerada dentro de los himnos religiosos que forman parte de un ritual ceremonial, y está presente en las zonas Qorilazo, Cusco bajo, Puno, Huamanguina, Áncash Huaylas y Áncash Conchucos. (1997; p. 28).

Mención aparte merece el comentario que hace José María Arguedas a una variante de la primera huaylía que analizamos en el capítulo III. En su artículo “Simbolismo y poesía de dos canciones quechuas” publicado el 23 de octubre y el 27 de noviembre de 1938 en el diario La Prensa, de Buenos Aires, Argentina, (Arguedas, 1989b: 21) señala que se trata de una especie de himno muy antiguo cantado en coro grande (entre cien a doscientas personas) por los indios de los ayllus de Puquio, Ayacucho, con una gran voz que es difícil de alcanzar por los jóvenes.

Por otro lado, Pablo Landeo, en su tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM: *Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)* de 2010, aplica la categoría *tinkuy* a la comprensión de las huaylías ayacuchanas. Esto lo veremos con mayor detenimiento en el siguiente apartado.

1.4.1 *Tinkuy* en las huaylías ayacuchanas y Qorilazo

Landeo relaciona *tinkuy* con la práctica de la “danza de pastores y huaylías” con la que se celebra la Navidad en algunos pueblos del departamento de Ayacucho²³ de la cual dice que “su organización discursiva corresponde a la formula $A + B = C$ ”, donde el encuentro y homologación de dos componentes culturales distintos y generan un tercer elemento (Landeo, 2010, pp. 134-135).

²³ Esta celebración de la Navidad con pastores andinos y competencias entre grupos se presenta en varios pueblos del sur pertenecientes a los departamentos de Apurímac, Ayacucho, Cusco y Huancavelica.

En ese sentido sostiene que la danza de pastores y huaylías es “un evento que sintetiza armoniosamente (*tinkuchin*) elementos culturales andinos y occidentales” (Landeo, 2010, p. 135).

Además, considera que en estos casos “la Navidad es una celebración de ‘todas las sangres’, un momento de distensión, instante feliz de *tinkuy* andino entre elementos de occidente (...) que confluyen armónicamente con las danzas andinas” y sus elementos propios (vestimenta) (Landeo, 2010, p. 135).

Sin embargo, a diferencia de la zona Huamanga, en el área Qorilazo la huaylía adquiere una tonalidad más violenta y tensa como indica Máximo Cama Ttito en su artículo “Peleas rituales: waylía-takanakuy en Santo Tomás, Patahuasi y Coyo” (1999) donde se llega a la competencia a golpes entre los danzantes de cada grupo.

Algo similar ocurre en la huaylía antabambina, donde también se dan las peleas a puño limpio o “takanakuy”. Lo que ocurre aquí a nuestro entender es lo que el mismo Landeo denomina un *mana-tinkuy* (desencuentro particularmente en los aspectos socioculturales que rompen la armonía entre los elementos) (Landeo, 2010, p. 128) entre la cultura andina y la occidental o un *tinkuy* como lo entiende Miguel Ángel Huamán: “encuentro tensional de contrarios”.

Es este *tinkuy* negativo el que hace posible que, por lo menos a nivel discursivo, se genere una forma de *pachakuti* donde el runa encuentra formas de vencer al *mana-run*a.

1.4.2 Otros antecedentes sobre el estudio de la huaylía antabambina

Otro acercamiento a la huaylía de la zona Qorilazo desde la antropología es el de Máximo Cama Ttito en su artículo “Peleas rituales: waylía-takanakuy en Santo Tomás, Patahuasi y Coyo” (1999) citado en el apartado anterior y el de Silvia Rodríguez Maeso, quien en “Significar desde la periferia, experiencias y prácticas de identidad entre migrantes apurimeños en Lima” (2007) “ofrece una reflexión en torno a determinados procesos de identificación cultural” y “las relaciones de poder (...) discursivamente expuestas a través del uso de determinadas categorías de descripción y clasificación (indio, indígena, cholo, serrano, etc.)” de la población apurimeña migrante en Lima, clasificación “desde las cuales los sujetos han experimentado tanto la desigualdad como la igualdad” (Rodríguez, 2007, pp. 5-6).

Si bien nuestro análisis se centra en las huaylías producidas en Antabamba, con Silvia Rodríguez Maeso podemos reconocer que la práctica de la Huaylía por migrantes antabambinos en la ciudad de Lima y en otras ciudades grandes como Arequipa y Cusco es una “apertura de espacios práctico-discursivos de identificación cultural” que evidencia una “exterioridad” en “la representación de lo arcaico, no-civilizado, encarnado en la condición de indianidad y en el espacio rural alejado (las alturas)”, a partir de ello aparecen antagonismos como rural/urbano; atrasado/desarrollado; y conocimiento/ignorancia “propios del proyecto civilizatorio (nacional) de la modernidad” (Rodríguez, 2007, pp. 6).

En este primer capítulo, apoyándonos en las ideas de Paul Zumthor, hemos determinado analizar a las huaylías antabambinas como poesía oral cantada. Para ello, vimos que es indispensable tomar en cuenta la *performance* en la que

se producen estos cantos: criterios extralingüísticos y socioculturales que se remiten a una tradición y que forman parte de la producción de significado.

Debido a la importancia de aspectos extra lingüísticos relacionados con el contexto de la performance hemos decidido realizar el análisis tomando en cuenta un nivel pragmático, que aborda el discurso en tanto acto comunicativo que no se puede disociar de un contexto histórico particular; y un nivel textual (como los paralelismos semánticos) que da luces de la construcción interna del discurso a partir de la cual también se revela una intención.

Además, tras considerar que las huaylías antabambinas se producen dentro de la intersección de la zona cultural Huamanguina y Qorilazo, hemos presentado las categorías andinas (*runa*, *pachakuti*, *yanantin* y *tinkuy*), trabajadas por Pablo Landeo y otros autores, como formas de identificar aspectos recurrentes y que estructuran el discurso en la tradición oral andina sureña. Estas categorías nos servirán para una mejor comprensión de los cantos, así como para identificar el sentido que proponen en su nuevo discurso: expiación de culpas del *runa* a través del *tinkuy* con lo propio produciéndose una forma de *pachakuti* moderno.

CAPÍTULO II:

MARCO SOCIAL Y RAÍCES MÍTICAS

Retomemos el capítulo anterior: tras considerar a las huaylías antabambinas como poesía oral cantada, en el primer capítulo expusimos la necesidad de tener en cuenta aspectos extra lingüísticos y socioculturales que se presentan como parte de la *performance* en la que se producen los cantos, ya que estos son componentes que participan del proceso de elaboración de significación o de generación de sentido. Además, son indispensable para el análisis y la interpretación.

En este capítulo presentaremos los aspectos socioculturales y la tradición a partir de los cuales se generan las huaylías antabambinas. Además, revisaremos el relato mítico que explica el origen de las huaylía para identificar sus principales actores y las tensiones y relaciones que se establecen entre ellos. Las premisas que surjan aquí servirán como el marco de la interpretación de las huaylías que analizaremos en el capítulo III.

2.1. La huaylía de Antabamba

La huaylía es la festividad principal de los siete distritos de la provincia de Antabamba, Apurímac. Con ella se celebra la Navidad andino-cristiana y el nacimiento del Niño Jesús. Se lleva a cabo del 23 al 27 de diciembre, mientras que en Lima y otras ciudades donde hay un gran número de migrantes

antabambinos se realiza solo 25 de diciembre²⁴; sin embargo, se prepara durante todo el año.

Por lo general, en Antabamba son cuatro²⁵ los “carguyuq” o “cargontes” (mayordomos encargados de realizar la celebración) que se ofrecen a “pasar cargo” (organizar la fiesta) en una búsqueda de prestigio social y reconocimiento ante su comunidad (Montoya, et. al., 1979, p. 184).

2.1.1 Roles básicos de la huaylía²⁶

- Carguyuq, cargontes o mayordomos: son la pareja de esposo y esposa que se encarga de financiar, con el apoyo de sus familiares y amigos cercanos, y organizar la fiesta.
- Guiadores: son cuatro danzantes experimentados que deciden qué se va a cantar, en qué tono, la duración de un poema cantado, el inicio y el fin de la *performance*.
- Guiadoras: por lo general son cuatro mujeres, poseen una voz muy aguda, están detrás de los guiadores y son las primeras en cantar el nuevo poema que los guiadores han decidido que se va a entonar.

²⁴ La huaylía de los migrantes antabambinos también se celebra, eventualmente, en las ciudades de Arequipa, Cusco y Abancay, capital de Apurímac.

²⁵ En Lima normalmente son dos los grupos, aunque también puede ser solo uno, como generalmente se da en otras ciudades donde también se practica la huaylía antabambina.

²⁶ Tanto los roles básicos como la descripción de la celebración de la huaylía pueden ser comprendidos con las infografías que reproducimos en los anexos de este trabajo. Las infografías fueron realizadas por Robinson Choquetaype Huañahue y fueron publicadas los diarios La Primera y La República.

- *Truenadores*: pueden ser seis o más, se encargan de transmitir a los pastores el nuevo poema que los guiadores han decidido cantar. Vigilan el orden y el paso de baile apropiado de los pastores.
- Pastores *mistis*: pueden llegar a ser cien o más hombres que se ordenan en dos filas, cantan y bailan lo que los truenadores y guiadores transmiten.
- Punta Alisna: es el líder de cada fila de pastores, y se colocan en la parte de posterior de cada fila.
- Cucurrichis: se colocan delante del punta y lo cuidan.
- Indios o *laykas*: bailan de forma libre por toda la comparsa, cuando la comparsa descansa suelen hacer bromas y se burlan de los pastores *mistis*.
- *Warmiwawas*: son las mujeres que bailan vestidas de un mudo similar al de las guiadoras, pueden ser hasta cien ordenadas en dos o más filas, danzan al centro de la comparsa.

2.1.2 Descripción de la huaylía

La huaylía combina danza y canto realizados por una especie de comparsa encabezada por el *yanantin* conformado por el *carguyuq* y su esposa, quienes llevan una efigie de yeso del Niño Jesús en una cuna; ellos están acompañados de sus familiares más cercanos, quienes eventualmente colaboran con proveer a los danzantes de chicha de jora o trago.

Detrás de los mayordomos hay un segundo *yanantin* en el cual se complementan cuatro guiadores con voz muy gruesa y cuatro guiadoras con timbre de voz agudo y potente. Su función es decidir qué huaylía se va a entonar y proteger la

voz; es decir, hacer que el canto no se pierda por el sonido de otro grupo o por los ruidos de la calle. Los guiadores poseen matracas de manera que las hacen sonar para prevenir al resto de danzantes que se va a cambiar de poema o para hacer una especie de saludo. Las guiadoras usan sonajas de madera para acompañar su canto y son las primeras en entonar el nuevo poema que luego es repetido por la voz de los hombres.

Al lado derecho e izquierdo de los mayordomos hay dos filas de hasta cien pastores *mistis*, quienes visten botas de cuero hasta la rodilla con algunas bordadas con dibujos de caballos, rayos²⁷ u otros motivos; pantalón de jinete de corderoy; cinturón de cuero o tejido adornado con diversos motivos; camisa de manga larga; chaleco de corderoy; un pañuelo de seda de distintos diseños que cubre el cabello y los bordes del rostro usado como una capa; una chalina que va por encima del pañuelo y cuyos extremos van estirados por debajo del cinturón; una careta o máscara de malla metálica que representa a un español²⁸ (de piel clara, ojos azules y con bigotes o barbas); finalmente un sombrero de paja al cual se cose por delante tres plumas de pavo real y que tiene cintas del color de la bandera peruana para sujetarla a la cabeza. Así, la cabeza está completamente cubierta por el traje.

²⁷ Según María Rostworowski los indígenas asociaron al rayo o illapa con el apóstol Santiago, quien a su vez era relacionado, en el siglo XVI en España, con el trueno que era imaginado como el caballo de Santiago que galopaba por los cielos. “Era costumbre de los soldados españoles vocear e invocar al apóstol antes de iniciar los disparos de sus arcabuces” (Rostworowski, 2007, p. 40).

²⁸ Al respecto, Gisela Cánepa Koch afirma (1993): “Es conocido que las máscaras andinas representan en su gran mayoría a los personajes de la Colonia, de la República e incluso de la actualidad, de manera grotesca y burlesca. (...) no solo satiriza al dominador, sino que lo transforma, desposeyéndolo de su poder” (pp. 357-358).

Buen número de pastores *mistis*, utilizan guantes de cuero, corbata y hasta lentes negros con lo que buscan representar a un *misti* actual²⁹, tal como oí decir a uno de los guidores de la fiesta y como indica una publicación elaborada por el profesor antabambino Juan Ciro Aranibar Chaccara en la revista local *Raíces*: “se representa a los llamados pastores como *mistis* o españoles” (Aranibar, 2014).

Cada fila está comandada por el “punta alisna” o simplemente “punta”, quien es considerado uno de los más fuertes y más valientes de la comunidad, él decide el orden de la fila y es el primero en retar a un oponente cuando hay peleas. Delante de este están los “cucurrichis” que protegen al “punta” y visten con traje parecido al hábito religioso de los monjes.

A los lados de cada fila hay entre dos y cuatro “truenadores”, quienes se encargan de transmitir los temas que han decidido cantar los guidores y mantienen la distancia de los pastores en la fila. En el centro hay dos líneas de mujeres vestidas con botines; pollera de un mismo color para todas; blusa blanca, una capa corta del color de la pollera y un sombrero.

Otro personaje que participa en cada grupo es el indio o *layka*³⁰, quien se viste con poncho, chuyo y careta; se caracteriza por hacer bromas en quechua y en

²⁹ En Apurímac, “misti” es una categoría compleja que se opone a indio ya sea racialmente o por la práctica de costumbres occidentales. Desde el punto de vista de la sociología el “misti se caracteriza por tener mayor poder que el indio gracias a un mayor acceso a la educación occidental” (Rodríguez, 2007, p. 7).

³⁰ José María Arguedas describe al “layk’a” como alguien que tiene “olor a coca”, usa un poncho de color y posee una “energía oculta en sus llamados”. “El layk’a es el sacerdote o servidor del demonio (*supay*) y de todas las fuerzas del mal” (Arguedas, 1989b, pp. 134-135). Creemos que en la huaylía antabambina al que cumple el papel del indio se le califica como *layka* utilizando el término como una metáfora de desprestigio.

algunos casos tratan de burlarse de los “*mistis*”, “riñen y mofan a los españoles en cada fiesta” (Aranibar, 2014).

Aunque la representación del pastor *misti* y el *indio layka* podría aludir a una distinción de dos clases sociales andinas opuestas (indios y mestizos), esta separación no se reproduce en el discurso propuesto en los poemas cantados. Tampoco hay una proporción en la representación, ya que los pastores *mistis* pueden llegar a ser más de cien, mientras que los indios *layka* pocas veces son más de dos por grupo. Además en el canto de los pastores *mistis* también suelen participar los indios *layka* y ambos representan a un solo sujeto poético colectivo o no se hacen distinciones y más que afiliarse a una clase social o étnica se afilian a una familia o ayllu: “**Somos** pocos muy poquitos / somos pocos muy poquitos / la familia Quipe-Gómez / suficiente para cualquierita”³¹

2.1.3 Cronograma de la huaylía antabambina

Los *carguyuq* asumen voluntariamente la organización y los gastos de la fiesta el 25 de diciembre o en días cercanos a esta fecha. De **enero a abril** visitan a quienes desean que los acompañen para que participen en los principales cargos de su grupo (*guiadores* y *guiadoras*, *puntas* y *truenadores*). Les llevan comidas de celebración y cerveza para que estos en reciprocidad³² se integren a su grupo.

³¹ Esta huaylía fue cantada en el distrito antabambino de Huaquirca en diciembre de 2014. Los grupos crean variantes de este tema con solo reemplazar los apellidos por los de la familia conformada por los mayordomos. Se canta como una forma de justificar la poca cantidad de danzantes que ha logrado reunir un grupo y a la vez es una provocación a los otros grupos al señalar que son suficientes para competir contra tropas con más integrantes.

³² Giorgio Alberti y Enrique Mayer definen la reciprocidad “como el intercambio normativo y continuo de bienes y servicios entre personas conocidas entre sí, en el que entre una prestación y su devolución debe transcurrir un cierto tiempo, y el proceso de negociación de las partes, en

De **mayo a noviembre**, con la colaboración económica de los familiares y amigos más cercanos del mayordomo, se inicia la confección y compra de parte de la vestimenta, máscaras y plumas que serán obsequiados a los pastores por bailar para el grupo de determinado *carguyuq*.

A inicios de **diciembre** se reúne la leña para cocinar la gran cantidad de comida que el mayordomo ofrecerá a los pastores y demás participantes durante los cuatro días que dura la fiesta. Además, en este periodo se bendicen las caretas y la vestimenta de los danzantes.

El 23 de diciembre se realiza el *Tiyarichi*³³, día en el que se decide la ubicación de cada pastor en las filas, lo cual genera algunas disputas, ya que todos quieren estar adelante. Conformadas ambas filas, se reparte la vestimenta y se baila y canta a modo de práctica el nuevo poema con el que determinado grupo se va identificar en esa edición de la huaylí. Además, se cantan otros poemas que ya son parte del repertorio que ha dejado la tradición.

El 24 de diciembre es el día de la “Adoración”. En la tarde, los *carguyuqs* y sus respectivos guiadores se reúnen en una capilla del pueblo empleada especialmente para esta festividad, danzan y cantan a modo de ofrenda al Niño Jesús. Además, deciden qué grupo entrará primero a la iglesia llevando la imagen del Niño Jesús. Al final de la misa, la cual se lleva a cabo a media noche, los mayordomos se acercan al altar junto con sus guiadores para cantar y bailar alrededor de sus respectivas efigies del Niño Jesús.

lugar de ser un abierto regateo, es más bien encubierto por formas de comportamiento ceremonial” (Alberti y Mayer, 1974, p. 21).

³³ El verbo *tiyariy* se puede traducir como “descansar sentado”, el sufijo causativo –chi hace que se pueda interpretar como “hacer que los demás se sienten” o, si tratamos de darle un sentido relacionado con lo que se hace ese día, “acomodarlos”.

El 25 de diciembre es el día central de la fiesta, todos usan sus respectivas vestimentas y desde las 7 a. m. comienzan a bailar y cantar por las calles del pueblo con rumbo a la iglesia. Tras escuchar la misa, los grupos salen a recorrer las calles bailando y cantando. Los pastores comienzan su marcha, mueven un poco los brazos, golpean fuerte el piso con sus botas y generan un sonido cadencioso que acompañan a los cantos de provocación.

El 26 se realiza el Junta Pasaq. Bailan por la mañana y al mediodía reciben almuerzo³⁴ ofrecido por el juntapasaq (un familiar o amigo del mayordomo que *junta* a las personas para darles comida y al que, por ese momento y figurativamente, se les *traspasa* el cargo). Ese día también aumentan los choques: cuando dos grupos se cruzan en una misma calle empiezan a empujarse, a intentar destruir el orden del grupo contrario y llegan a intercambiar golpes con el rostro cubierto por sus máscaras.

Se trata de un *tinkuy* violento, “choque que se produce dentro de un encuentro violento entre el uno y el otro, generando desestructuración, eliminación del otro o marginación” (Landeo, 2010, p. 124). A estas “empujaderas” los antabambinos la denominan “waykillas”, un modo de combate que en las últimas décadas no es bien visto por los propios antachos que prefieren enfrentarse uno a uno el 27 de diciembre³⁵.

³⁴ El almuerzo puede consistir en un estofado y chupe (sopa con habas secas con cáscara y chuño).

³⁵ “*Si eres macho, si eres gallo, huaylíajía, no me vengas con waykillas, huaylíajía*”, dice una estrofa de la huaylí cantada por el antabambino Robert Rojas, quien realiza versiones comerciales de 3 minutos de este género al que se le agrega un fondo musical realizado con instrumentos de cuerdas como la guitarra, la mandolina y la bandurria.

El 27 es la Junta o Bronca. Los grupos bailan hasta las 3 de la tarde, hora en la que se congregan en la puerta principal de la iglesia del pueblo. Ahí, con sogas, se arma un cuadrilátero para el *takanakuy*³⁶. Los participantes se quitan las caretas, retan a alguien de un grupo contrario, se pelean a puño limpio y tiene como árbitros a los policías.

Según el antabambino Juan Ciro Aranibar Chaccara, la idea de armar un cuadrilátero y luchar uno a uno ha aparecido en las últimas décadas y “no forma parte de la costumbre” (Aranibar, 2014); sin embargo, ya se ha formalizado como parte fundamental de la fiesta, incluso se pide la colaboración de miembros de la Policía Nacional de Perú, quienes fungen de árbitros de la contienda, también hay enfermeras listas para atender las heridas producidas por el *takanakuy*.

Las peleas pueden durar hasta las 5 de la tarde, generalmente se dan hasta más de diez combates entre hombres que aceptan pelear con otro de similar edad, peso y talla. También hay encuentros entre mujeres y a veces hasta niños.

Finalizado cada combate los peleadores suelen abrazarse como muestra de una actitud deportiva, luego son cargados por los miembros de su grupo en señal de victoria.

Cuando culminan las peleas cada grupo se vuelve a juntar y dan a una vuelta a la plaza trotando. Luego siguen bailando, pero esta vez sin el disfraz de pastor *misti*. Ya no llevan sus caretas ni sombreros y muestran sus rostros. El

³⁶ Según el *Diccionario castellano kechwa castellano* de los redentoristas Pedro Clemente Perroud y Juan María Chouvinc (1970), *takay* es un verbo que significa “dar golpes, apuñetear, apuñadar” (p. 165). Por su parte, el *Diccionario quechua Cuzco-Collao* de Antonio Chusihuaman (1976), recoge el verbo recíproco *takanakuy* que significa “pelear (dos toros), chocar (dos cosas)” (p. 142).

mayordomo premia a quien representó a su grupo en el *takanakuy* con cajas de cerveza, polos y hasta cinturones, que son parte del disfraz de la danza.

Finalmente, el pueblo decide con sus comentarios posteriores a la fiesta y de modo informal qué mayordomo realizó la mejor presentación tanto en el baile como en el *takanakuy*.

Cabe mencionar que, en Lima, los migrantes antabambinos también preparan la fiesta con un año de anticipación. El 25 de diciembre se reúnen en un local desde las 7 a. m., se colocan sus disfraces, bailan por las calles hasta llegar a la iglesia donde se realiza la misa. Luego se dirigen bailando a un local más grande donde los grupos se cruzan y se producen *waykillas* (intercambio de golpes de forma desordenada). El *takanakuy* se puede dar a partir de las *waykillas*: algunos abren campo y salen los retadores al centro.

2.2. Relato de origen de la huaylía y el *takanakuy*

No hay registros históricos sobre cómo se inició la huaylía; sin embargo, el historiador y antropólogo Luis Millones señala la presencia de movimientos mesiánicos como el *taki onqoy* y el *murú onqoy* a finales del siglo XVI en la zona, específicamente en el distrito antabambino de Huaquirca, donde también se celebra la huaylía en diciembre de cada año.

Para Millones las epidemias que atacaron y redujeron considerablemente a la población indígena a finales del siglo XVI, tenían una explicación racionalizada en los sobrevivientes que acusaban “a los europeos, y en especial al culto católico, de ser los causantes de los males”. (Millones, 2007, p.17)

Posteriormente agrega que varias voces se alzaron “en lugares de importancia precolombina”, algunos tenían “antecedentes de cultos no cristianos” como “Huaquirca (Antabamba, Apurímac), zona cubierta de andenes que recuerdan a Pisac, no muy lejos de la cueva de Alhuanzo decorada con dibujos rupestres” (Millones, 2007, p. 18).

Finalmente concluye que:

El movimiento (el *taki onqoy*) dejó secuelas que prueban la percepción del cristianismo en la población aborígen. La nueva religión se integra en la medida que constituye un factor que permite mirarse a sí mismos como etnias con identidades diferentes a la que les había provisto el Tahuantinsuyu. El Inti de los Incas no es capaz de vencer a Cristo; son las huacas, todas ellas, las que constituyen la única esperanza de seguir existiendo (Millones, 2007, p. 35).

De lo expuesto por Millones solo podemos afirmar que en los inicios de la colonia, en la zona que hoy ocupa la provincia de Antabamba, hubo una gran tensión y oposición radical entre el cristianismo de los españoles y la creencia religiosa en las huacas de los indígenas; sin embargo, no se puede asegurar que exista una vinculación directa entre el *taki onqoy* y la huaylí antabambina actual, aunque haya cierto parecido entre el rito que se realiza bailando y cantando (el *taki onqoy*) y la oposición que propone la huaylí en el relato que explica su origen: oposición conformada por el runa antabambino y el español o hacendado (un “otro”).

Por ello, más que buscar un origen “verdadero” e histórico de la huaylí antabambina, lo que nos interesa para reconstruir un marco interpretativo de los cantos actuales que en este trabajo analizamos es saber cómo el runa antabambino o de la zona Qorilazo cree que se ha originado la huaylí: ese mito

o relato³⁷ de origen que se organiza en la consciencia colectiva y al que se remite esta celebración y de donde provienen los elementos principales del discurso que promueve la huaylía.

El relato de origen nos ayudará a saber quién habla y para quién habla en los cantos; qué condición tiene la voz poética y qué busca, es decir, cuál es el sentido, en sentido semiótico, del poema oral cantado.

Al respecto, el antropólogo peruano Máximo Cama Ttito señala que “para los referentes etnohistóricos, lo importante, no es saber si un hecho es verdadero o falso, sino cómo los actores sociales lo utilizan para la reproducción social ahora”³⁸ (Cama. 1999, p. 303).

Sobre el origen de la huaylía Qorilazo, existen relatos orales y comentarios de los propios antabambinos. El primero que reproducimos aquí aparece en un video grabado por el antabambino Saturnino Espinoza Ayhua, quien se dedica filmar esta fiesta y vender los videos a otros paisanos. En una grabación publicada en el 2008 en YouTube, se ve que un grupo de danzantes se acerca bailado por la avenida principal a la iglesia en Antabamba. En ese momento Espinoza, detrás de la cámara, relata:

Después de la independencia del Perú, del yugo español, los españoles estaban de retirada. Por entonces había un antabambino, soldado que había peleado en las guerras de Ayacucho y Junín. A este personaje se le reconocía con el apelativo

³⁷ Henrique Urbano hace un recuento de las definiciones de mito y una de ellas señala que este “introduce acciones de seres sobrenaturales o de héroes que cambian la orientación del desarrollo narrativo” y “muestra tendencias a la atemporalidad”; por otro lado, en el cuento o relato “hay más lógica y naturalidad de la sucesión de hechos” y “da la impresión de moverse en un tiempo histórico, no muy específico, pero con una realidad pretérita” (Urbano, 1993, p. 29). Por ello, preferimos calificar como relato antes que mito al testimonio de los antabambinos que busca explicar el origen de la huaylía.

³⁸ Por su parte, Jorge Terán, indica que en las culturas que aún promueven una historia oral, esta se modifica, “se registran olvidos y recreaciones constantes de acuerdo a los intereses socio-culturales del grupo, de acuerdo a la versión que resulte más adecuada a sus fines de perdurar como tal” (Terán, 2008, p. 20).

de *supaypa wawan*³⁹, por su agresividad, coraje y valentía. Este *supaypa wawan* llegó a saber noticias de la aproximación de un grupo de españoles a la ciudad de Antabamba, con el propósito de saquear los bienes de los antabambinos; más que todo, de la iglesia y sus tesoros.

Sabido esto, este *supaypa wawan* organiza a un grupo de antabambinos selectos para encontrar(los). Tal es así, (que) los españoles arribaron a Antabamba, y justamente en plena fiesta, es decir, en la huaylía. Los españoles todos (estaban) prepotentes con buena vestimenta, tales como: esteras (sombreros de paja), pañuelones, montar, cinturón y botas⁴⁰.

Así, los antabambinos *salen a su encuentro con los españoles*, donde se produjo una pelea cuerpo a cuerpo y logran dominar los antabambinos, y luego son despojados de todas sus vestimentas *los españoles y expulsados para siempre de Antabamba*.

Entonces, como estaban en plena fiesta, los antabambinos se cambiaron con la ropa de los españoles y con esto bailaron⁴¹, cantaron con más alegría la huaylía (énfasis mío) (Espinoza, 2008).

Otra versión antabambina escrita por el profesor Juan Ciro Aranibar Chaccara cuenta que:

En la época de la emancipación y la república, los pobladores de Antabamba participan en las luchas de la gesta emancipadora y luego de la derrota del invasor, estos al regresar habrían logrado obtener como botín las vestimentas y atuendos de las huestes realistas, con los cuales disfrazados y jubilosos entran por la plaza de Antabamba, vestidos con el botín español *en son de mofa entonando enérgicamente la huaylía*, “estiriquinqui anchuricunqui saruyquimantaq tustuyquimantaq⁴²” con orgullo y valentía, de este modo sellando con este acto el triunfo y quedando como parte de nuestra costumbre. Desde entonces *se representa de los llamados pastores como mistis o españoles* y laicas que representan a los pobladores (sabio andino) a quien los españoles asociaban adrede con el maleficio, estos últimos *riñen y mofan a los españoles en cada fiesta* (énfasis mío) (Aranibar, 2014).

Por otro lado, el antropólogo Máximo Cama Ttito recopila varios relatos donde los runas del poblado de Santo Tomás, Patahuasi y Ccoyo, en la provincia de

³⁹ Significa hijo del *supay* (sinónimo de demonio o alguien muy violento). “Al oír la palabra *supay*, las personas se persignan”, señala el *Diccionario castellano kechwa castellano* de los redentoristas Pedro Clemente Perroud y Juan María Chouvinc (1970).

⁴⁰ Cabe mencionar que el tipo de vestimenta a la que se alude coincide con la que hoy usan los antabambinos que bailan como pastores *mistis* en la huaylía. Parece claro que la forma como se visten hoy los pastores danzantes se proyecta hacia la construcción de la imagen del español del pasado.

⁴¹ La relación entre la muerte y las danzas andinas es comentada por Pablo Landeo, quien cita un fragmento del Manuscrito de Huarochirí donde Cuniraya le dice al cóndor “si alguien te mata, primero te hará bailar en una gran fiesta, poniéndote sobre su cabeza; todos los años te sacará y, después de haberte sacrificado una llama, te hará bailar” (Landeo, 2010, p. 137)

⁴² “*Istirikunki anchurikunki, saruykimantaq tustuykimantaq*” (escrito en quechua chanka normalizado) se traduce como: Retírate, apártate de mí, sino voy a patearte y pisarte”.

Chumbivilcas, Cusco, (parte de la zona Qorilazo donde también se baila un estilo de huaylí algo diferente al antabambino) cuentan cómo se originó la huaylí y cómo surgió el *takanakuy* que también se practica en la huaylí chumbivilcana. Cama Ttito señala que “un transeúnte que circulaba por una de las calles” de Santo Tomás contó sobre el origen del *takanakuy* en la huaylí que “apareció aquellos años, cuando llegaron los españoles, *se produjo un choque entre los chumbivilcanos y los españoles*; la gente peleó con piedras, utilizando warak’as y luego la pelea con golpes de puños” (énfasis mío) (Cama. 1999, p. 301).

Otro relato recopilado por Cama, el cual recoge la versión de unos niños santotominos que pelearon en la plaza de toros en mayo de 1992, cuenta que:

El lugar donde se encuentra actualmente el templo, hace muchos años, era un lugar apropiado para el pastoreo de ganado. Allí, se encontraban dos niños pastando su ganado, cuando, a lo lejos, vieron que más allá, al lado de una peña, dos niños muy pequeños peleaban entre sí. Decidieron acercarse para detenerlos, pero los niños desaparecieron. Regresaron donde se encontraba el ganado pensando que solo habían visto una ilusión, pero, en ese entonces, los otros niños aparecieron otra vez para continuar con su pelea. Los niños pastores se asustaron y llamaron a sus padres, que también pudieron observarlos, y decidieron hacer un altar justo allí donde se encontraban los dos niños (Cama. 1999, p. 300).

Sobre esta última versión, Cama añade que los niños entrevistados manifiestan que “fue así cómo apareció la danza de la waylí y la costumbre del *takanakuy*”. “Prácticamente, Jesucristo se reveló frente a los habitantes de Santo Tomás mediante este hecho milagroso”, comenta Cama. (Cama. 1999, p. 300).

El antropólogo también recoge otras versiones que sugieren que el *takanakuy* surgió en la época de la colonia, cuando los españoles “querían tener momentos de distracción” realizaban peleas de gallos, corrida de toros, y luego hacían pelear a los indios. Los informantes cuentan también que “antes *había luchas con los hacendados o los llaqta taytas*” (énfasis mío) (Cama. 1999, p 301).

De las versiones que hemos recogido sobre el origen de la huaylía en la zona Qorilazo, tres de ellas coinciden en que esta surgió en el periodo de independencia o cuando aún estaban presentes los españoles. Estos relatos son claros en distinguir y oponer a los *runakuna* de la zona Qorilazo, (ya sea de Antabamba o Chumbivilcas), de los españoles a los cuales se enfrentan para expulsarlos “para siempre” de sus tierras.

En estos relatos la idea de *tinkuy*, como “choque que se produce dentro de un encuentro violento entre el uno y el otro, generando desestructuración, eliminación del otro o marginación” (Landeo, 2010, p. 124), aparece una vez más y pone de un lado a los runakuna qorilazos y del otro a los españoles.

Así, la *performance* de la huaylía qorilazo contemporánea puede ser asociada a cantos de guerra⁴³ que se remiten al enfrentamiento liberador del “yugo español” (como dice el primer relato de Espinoza) o de la opresión de “los hacendados o los Ilaqta taytas”, como indica una de las versiones recopiladas por Cama sobre la aparición del *takanakuy* en la huaylía.

De esta forma, es posible afirmar que en la huaylía antabambina se configura un modo de *pachakuti* o “reversión de este mundo” (Landeo, 2010, p. 85) en tanto que el runa se viste como ese otro que lo oprimía (español o hacendado) para mostrar esa “buena vestimenta”, símbolo del poder “prepotente” de los españoles como sugiere el relato de Espinoza, que ahora les pertenece.

⁴³ Los cantos de la huaylía antabambina tienen como tema más recurrente la provocación del otro. También existen temas políticos; de amor; y, en menor medida, religiosos (villancicos), a pesar de que se celebra la Navidad.

Entonces, bailar disfrazado como pastor *misti* es una forma de celebración por la derrota del “otro”⁴⁴ a partir de un encuentro horizontal que fue permitido por el *takanakuy*; un encuentro donde el español o hacendado no puede hacer uso de sofisticadas armas o de sus leyes injustas; un encuentro a puño limpio.

Precisamente, en las últimas décadas, la aparición e institucionalización del *takanakuy* (ligado desde un inicio a la fiesta como muestra el relato de los niños reproducido por Cama) en la huaylía antabambina contemporánea y que se prefiere antes que la *waykilla*⁴⁵ es una búsqueda del encuentro horizontal con lo otro que permita una victoria, un *tinkuy* para posibilitar una forma de *pachakuti* o cambio de la situación.

2.2.1 La función social y ritual de la huaylía

La función social de la huaylía como una base para la interpretación del sentido los cantos está justificada en el argumento de Zumthor donde señala que:

El texto poético oral, en la medida misma en que, por la voz que lo manifiesta, compromete un cuerpo, rechaza más que el texto escrito todo análisis que lo disocie de su función social y del lugar que esta le confiere en la comunidad real; de la tradición (...) y de las circunstancias en la que se hace oír (Zumthor, 1991, p. 41).

Así, una de las primeras funciones que cumple la huaylía es la práctica y reproducción de la cultura propia en un afán de “supervivencia” que obedece a un instinto de conservación social.

⁴⁴ En los relatos recogidos el español y el hacendado ocupaban el lugar del otro. La actualización de ese otro se observa en la vestimenta del pastor *misti* que usa corbata y lentes de sol negros, distinta la ropa del runa antabambino.

⁴⁵ Como señalamos antes, los antabambinos llaman *waykilla* a las peleas y escaramuzas que surgen de los choques de los grupos en plena calle y donde intercambian golpes con las máscaras puestas. Ahora este tipo de combate es despreciado y se prefiere el *takanakuy* donde la pelea es uno a uno y en un cuadrilátero.

Con la llegada de la modernidad occidental a todos los rincones del mundo, las culturas no occidentales se encuentran “amenazadas de extinción, ya sea por asimilación, ya sea por asfixia, pero (algunas) poseen aún cierta cohesión interna” (Zumthor, 1991, p. 79). Zumthor reconoce a esta últimas como culturas de “supervivencia”, mientras que la producción de otras culturas desintegradas o reducidas a una familia o a un solo individuo son denominadas “reliquias”.

Siguiendo la distinción de Zumthor, podemos reconocer a los cantos de las huaylías antabambinas como poesía oral de “supervivencia”, la cual se ejecuta “con ocasión de ciertas fiestas” (Zumthor, 1991, p. 71).

Más adelante, Zumthor hace hincapié en el instinto de conservación social que se encuentra en la práctica, en algunos casos, de los cantos de guerra⁴⁶, y que pueden ser estrategias de defensa y de afirmación colectiva (Zumthor, 1991: pp. 98-99).

En el caso de los runakuna de la zona Qorilazo, esa afirmación colectiva pasa por la afirmación de lo propio que deviene en un restablecimiento de los vínculos de reciprocidad con los miembros de la comunidad y, en un plano más mítico, con los dioses que por comodidad aquí denominaremos andino-cristianos⁴⁷: un restablecimiento de las relaciones que se practicaban, no precisamente del mismo modo, antes de la llegada de los españoles.

⁴⁶ Como vimos en el apartado anterior en el relato que explica el origen de la huaylía, es posible relacionarla a los cantos de guerra del periodo de emancipación de los españoles.

⁴⁷ Llamamos dioses andinos a las deidades híbridas que pueden estar representados por formas católicas (como las estatuas e imágenes de los santos, la virgen y el Niño Jesús) pero a las que se rinde culto con signos rituales prehispánicos a los que se han incorporado gestos y símbolos de la religión que trajeron los españoles.

Así, Landeo dirá que participar en este tipo de “cargos de honor a los santos patronos o dioses tutelares” y donde se practica la reciprocidad otorgará prestigio social como runa a las personas que deciden ser *carguyuqs* o mayordomos (Landeo, 2010, p. 69).

Por otro lado, Landeo también destaca la idea de *atipanakuy* en las huaylías ayacuchanas, y la define como un modo competencia o disputa que genera cambio y desarrollo en el seno de las comunidades (2010, p. 146).

El *atipanakuy* también se da en la huaylía antabambina, solo que de un modo más violento: se trata del *takanakuy* (intercambio de golpes) con el que se quiere, proponemos, un cambio más radical de la estructura que favorece a lo cristiano, español, hacendado o *misti* y margina a lo andino, indio o pobre. Se trata de un cambio que busca afirmar lo que se cree propio y ponerlo por encima de lo que se cree ajeno.

Otro aspecto a tomar en cuenta en la afirmación de lo propio es desarrollado por Manuel Marzal, citado por Landeo, quien sostiene que la veneración del santo (para el caso de la huaylía es el Niño Jesús) “se debe no sólo a su poder ‘milagroso’, sino a su vinculación con la vida social del pueblo: el santo patrono es el símbolo del propio pueblo” (Marzal, 1988: 24).

En un plano más profundo, existe también una función a la que podríamos denominar ritual. Así, la práctica de la huaylía también puede ser entendida como un rito histórico⁴⁸ o conmemorativo que “recrea la atmósfera sagrada y benéfica

⁴⁸ Lévi-Strauss cita la clasificación de los ritos de las tribus australianas de la península del cabo de York realizada por Sharp, R, Luriston en el artículo “Notes on Northeast Australian Totemism” publicado en *Studies in the Anthropology of Oceania and Asia, Papers of the Peabody Museum, Harvard University*, vol 20, Cambridge, 1943, p. 71. Esta clasificación distingue tres clases de ritos: ritos de control (que buscan acrecentar o disminuir las especies o fenómenos totémicos, en

de los tiempos míticos, y cuyos protagonistas y sus grandes hazañas reflejan como en un espejo” (Lévi-Strauss, 1964, p. 343), como la de la victoria de los runas antabambinos frente a los españoles representada en la festividad de la huaylía, tal como se reconoce en los mitos citados.

Además, Lévi-Strauss señala que la función del sistema del ritual es “superar e integrar” oposiciones como la de la diacronía y la sincronía del “tiempo reversible y la del tiempo irreversible, puesto que, aunque el presente y el pasado sean teóricamente distintos, los ritos históricos transportan el pasado al presente” (1964, p 342).

A partir de lo expuesto, podemos enlistar las siguientes funciones:

- A. La sola práctica de la huaylía obedece a un instinto de conservación social de culturas que se sienten amenazadas y es una forma de afirmación de lo propio. Incluso venerar al Niño Jesús es rendir culto a un símbolo del propio pueblo.
- B. Se busca reestablecer vínculos de reciprocidad con el lado andino y precolombino de los dioses actuales y con los miembros de la comunidad, donde los cargos de mayor responsabilidad (mayordomos o *carguyocs*) e incluso la participación en esta fiesta otorgarán prestigio social como runas antabambinos.
- C. La práctica del *takanakuy* (*tinkuy* violento) busca un cambio radical de la estructura que favorece a lo cristiano, español, *misti* o hacendado y margina a lo andino, indio o pobre.

beneficio o en detrimento de la colectividad), ritos históricos o conmemorativos (que recrean la atmósfera sagrada y benéfica de los tiempos míticos) y ritos de duelo (que aseguran la reconversión, en ancestros, de hombres que han dejado de ser vivos) (Lévi-Strauss, 1964: 343).

D. También existe una función ritual que recrea una victoria pasada casi mítica para conectar el presente (donde se lucha por salir de un estado de opresión) con el pasado (donde el runa antabambino fue capaz de vencer al español, al hacendado y simplemente al “otro” que lo oprimía).

2.3. La *performance* de un poema en la huaylía

La *performance* de la huaylía puede durar entre veinte minutos hasta más de una hora. En ese tiempo no se para de danzar y cantar diferentes poemas⁴⁹ de la huaylía que se van intercalando según propongan los guiadores, quienes por lo general, eligen el tema de la huaylía de acuerdo a elementos externos a los que se acerca el grupo.

Si pasan cerca de la iglesia, pueden cantar un tema religioso; si están por cruzarse con otro grupo, cantan un tema de provocación. En Lima, cuando los migrantes bailan en la Plaza Mayor, al pasar al lado del Palacio de Gobierno eligen un tema político.

En la *performance* es posible distinguir cada poema por el ritmo del canto y por la letra de las estrofas (puede ser solo una o más) que desarrollan el tema. Además, existen dos modos del uso de la voz en cada poema: el que está empleado para cantar las estrofas del poema y el de la repetición de las voces huaylía, huaylijía y huaylájia que se ordenan para ser cantadas en el ritmo que caracteriza al poema y con el mismo número de versos de las otras estrofas que desarrollan el tema.

⁴⁹ Como mencionamos antes, los temas más recurrentes en la huaylía son los de provocación, pero también hay temas políticos, de amor y, en menor medida, religiosos.

Cada nuevo poema, que por lo general es propuesto por los guiadores, se inicia con la voz de las mujeres guiadoras, a la que le sigue la voz de los hombres (guiadores, truenadores, pastores *mistis* e indios o *laykas*) en el mismo ritmo que caracteriza al poema, pero con un timbre alto o bajo según hayan decidido los guiadores.

El nuevo tema siempre inicia con el canto de las palabras huaylíá, huaylijía y huaylíajia entonadas por las mujeres y repetidas por los hombres; luego las mujeres cantan la estrofa que desarrolla el tema y los hombres la pueden repetir o no según decidan los guiadores. Esto depende de las circunstancias en las que se canta, si se cruzan con otro grupo, optan por solo cantar las palabras huaylíá, huaylijía y huaylíajia para hacerlo más fácil y evitar las confusiones producto de la voz del otro grupo o de las empujaderas y waykillas que se puedan producir.

Que el grupo deje de cantar en estas circunstancias significa perder en el *atipanakuy* entre las comparsas o tropas. Por eso, en estos cruce entre grupos cantan elevando la voz.

A la estrofa que desarrolla el tema le sigue, una vez más, el canto de las palabras huaylíá, huaylijía y huaylíajia con el cual inicia la última parte del poema. Es en este periodo en que los guiadores hacen sonar sus matracas para advertir a los danzantes sobre el nuevo poema que las mujeres iniciarán inmediatamente después de que los hombres hayan cantado la última parte del poema anterior.

Evidentemente lo que más se repite en cada poema son las palabras huaylíá, huaylijía y huaylíajia las cuales requieren un comentario aparte sobre su

contenido simbólico si se pretende analizar un tema y sobre todo del recurrente morfema “huay”.

2.3.1 Sobre el morfema “*huay*”

En la actualidad, si se le pregunta a los antabambinos por el significado de la palabra *huaylía*, la mayoría dirá que significa “aleluya” o “alegría” por el nacimiento del Niño Jesús; sin embargo, como hemos mencionado antes, no se le da un sentido puramente católico, ya que la celebración de la fiesta implica enfrentamientos violentos, algo totalmente opuesto a la idea cristiana de la Navidad que promueve la paz y el amor entre los “hijos de dios”. En lo que sí son compatibles la *huaylía* y la Navidad cristiana es en la idea de celebración de la vida y de renovación que simboliza el nacimiento del Niño Jesús.

Por otro lado, también podemos afirmar que la voz *huaylía* no es una onomatopeya que escape a un lenguaje con un significado particular, ya que también asume, en parte, el sentido de la estrofa que desarrolla el tema al estar entonados en el mismo ritmo, rasgo que le da unidad al poema. Sin embargo, el contenido semántico que puede llegar a albergar esta voz es mucho más complejo.

Como señala el artículo “Sobre el morfema quechua *huay* y sus relaciones con el concepto de música en la cultura andina” del musicólogo Julio Mendívil, la voz quechua “*huay*” se encuentra en el nombre de danzas, de instrumentos y de géneros musicales y es una interjección obligada en diversos cantos fúnebres o de agricultura de la sierra andina (Mendívil, 1999, p. 10), como también lo es en todos los poemas de la *huaylía* atabambina.

Entre las palabras que se derivan de este morfema están: huayno, huaylas o huaylarsh, wayli, huayllina, huanca, *huaylíá*, huaylijía, wayllacha.

Tras comparar documentos escritos del siglo XVI y XVII de cronistas, como Cobo, Acosta, Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma⁵⁰, donde aparece este morfema, con datos que juntó en su experiencia como músico, Mendívil llega a la conclusión de que el uso de este morfema es anterior a la presencia europea.

Además, una de las principales características del morfema es que aparece como parte de la onomatopeya del llanto que se compone por el sonido *huay* o *hua*. “Su relación con la música radica en que fueron entendidas como el llanto de los objetos (o instrumentos) que los producían o de los individuos que las emitían”, señala (Mendívil, 1999, pp. 14-15).

Sin embargo, *huay* no expresa puramente tristeza y llanto, sino también alegría. Mendívil cita a D'Harcourt⁵¹ y propone que la voz *huay* transmite un estado anímico intermedio

La dualidad del mundo andino, la cual ya ha sido ampliamente documentada por diversos autores, nos permitiría plantear *la existencia de un estado anímico en el cual, alegría y tristeza, no se contraponen*. Ese punto de unión sería expresado por el morfema quechua huay y por el predominio del modo menor (hua) que “no traduce necesariamente los lamentos, sino también en ocasiones alegría” (Mendívil, 1999, p. 25) (Énfasis nuestro).

⁵⁰ Mendívil cita a los siguientes textos: Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*; Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias*; Molina, *Relación de fábulas y ritos de los Incas*; Santa Cruz Pachacuti Yamqui, *Antigüedades deste reyno del Pirú*; Guaman Poma de Aiala, *Nueva Coronica i buen gobierno*.

⁵¹ El texto citado por Mendívil aquí es *La música de los Incas y sus supervivencias*, Oxy, Lima. 1990 (1925).

Por otro lado, *huay* está asociada a la imploración ante las huacas, que tras los procesos de “sincretismo religioso”, el llanto y los alaridos se convierten en códigos rituales mediante los cuales los runas se comunican con las deidades ahora andino-cristianas: “El morfema *huay* se presenta así como una especie de llave con la cual se expresa el músico andino, para revivir, como en todo proceso mítico, implicancias ideológicas profundas e inconscientes” (Mendívil, 1999, p. 27).

Entonces no es gratuito que cada poema inicie con el canto de las palabras *huaylía*, *huaylijía* y *huaylájia*, ya en el apartado 1.2.3 del capítulo I, al describir la forma de estos poemas, señalamos que, a nivel lexical, las *huaylías* conservan de la poesía quechua prehispánica, por lo menos de la Colonia, la presencia de una “obertura” o “introducción ritual que caracteriza al texto como poético (...) y lo sitúa dentro de un texto determinado” (Husson. 1993, p. 74).

Esta vez podemos decir que en un nivel “ritual” el canto de las palabras *huaylía*, *huaylijía* y *huaylájia* con el que se inician y terminan todos los temas funciona como la llave que permite que el discurso que propone el runa antabambino en los poemas ingrese y se conecte con un espacio y tiempo “míticos” en dónde se buscan cambios que les favorezcan y terminen con su estado de sufrimiento tras la derrota de sus dioses, cambios que tienen que ver con revoluciones “profundos e inconscientes”. A ese cambio aquí lo llamamos *pachakuti*.

2.3.1.2 ¿Huaylía o huayl-illa?

Luego de alumbrar el campo semántico del morfema *huay*, aún queda proponer un sentido al resto de la palabra *huaylía* (*huay* + *lía*). Creemos que el resto de la

palabra es una deformación de la voz quechua *illa*⁵², incluso hemos oído pronunciar a algunos antabambinos en su canto la voz *huaylilla* en vez de *huaylía*.

Según José María Arguedas, “*illa* nombra a los monstruos que nacen heridos por los rayos de la luna. Es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante todo negro y lúcido cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz” (Arguedas, 1989b, p. 147).

La partícula *illa* con el contenido semántico descrito se encuentra, según Arguedas, en palabras como *killá* (luna) e *llariy* (amanecer), que no solo nombran a la luna y al amanecer, respectivamente, sino también “contienen la esencia del astro, su relación con el mundo y con el ser humano”. Así, *illa* hace alusión a “la luz menor sobre la que puede meditar el hombre primario; nombra el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante” (Arguedas, 1989b, p. 149).

De esta manera, la voz *huaylía* es ser capaz de expresar un sentimiento ambiguo de a veces de alegría y otras de tristeza. En un nivel “ritual” funciona como una llave que permite que el mensaje del *runa* llegue a sus deidades andino-cristianas. *Illa* vuelve positiva la voz, al agregarle la idea de amuleto y luz que favorece al *runa*, como parte de su contenido semántico.

⁵² Según el *Diccionario castellano kechwa castellano* de los redentoristas Pedro Clemente Perroud y Juan María Chouvenc (1970), *illa* significa “brujería, amuleto, talismán que guardan como muy preciado, creyendo que los preservan de desgracias y los les atraen prosperidades; a veces son piedras bezoar que sacan del cuerpo de la vaca, del carnero o del toro después de matados; las conservan para tener muchas vacas y carnero; las llaman: *illa vaca*, *illa carnero*, (...) pretenden que quienes llevan tales amuletos no reciben cornadas (p. 52b).

2.4. La culpa en las sociedades andinas

Un último aspecto que debemos desarrollar aquí para la comprensión de los cantos que analizaremos en el siguiente capítulo es el referente a la idea de culpa en las sociedades andinas. Esto nos ayudará a comprender la dinámica y tensiones entre el sujeto poético colectivo de las huaylías antabambinas, el cristianismo relacionado a lo español y las deidades andinas vinculadas a lo propio.

Para el proceso de adoctrinamiento de los indígenas, la iglesia hasta siglo XVIII buscó introducir la idea de pecado respaldándose en la generación de temor, esto “se percibió, entonces, como un mecanismo útil y necesario para la cristianización de los neófitos americanos, imponiéndose la atrición como el espacio privilegiado para intentar el cambio cultural” (Valenzuela, 2007, p. 42).

Sin embargo, “la existencia de nociones de «pecado» entre los indígenas y de prácticas penitenciales asociadas a ellas” no correspondían al universo de representaciones católicas y generaba ambivalencias que con los procesos de mestizaje dieron paso a “prácticas híbridas aún más peligrosas para la Iglesia”, donde “los indígenas recurrían a sus intermediarios ante la divinidad para proceder a los ritos de purificación y de mortificación que permitieran restaurar el orden” (Valenzuela, 2007, pp. 50-51).

Y es que, como explica Regina Harrison, la idea de pecado en el mundo andino está más bien vinculado al daño a la comunidad antes que actos referidos a la sexualidad: “El estorbo del bien comunal, la destrucción de la armonía de la sociedad que todavía depende de la reciprocidad, crea una llaga en el corazón

del penitente. El pecado mayor es una acción que perjudica las buenas relaciones con quienes uno trabaja, y festeja” (Harrison, 1993, pp. 181-182).

Así, la inserción del cristianismo crea “un fenómeno nuevo, una institución híbrida que mantiene signos rituales y objetivos prehispánicos pero que también ha incorporado espacios simbólicos y conceptuales de la religión” que traían los españoles (Valenzuela, 2007, p. 51).

Es así que la idea de “pecado” indígena ya no solo es comprendida como “una falta que atenta contra el orden cósmico-social de la comunidad, sino directamente contra la relación personal con la divinidad” (Valenzuela, 2007, p. 54).

De esta forma, la falta cometida aleja al runa de la gracia de la divinidad y de las bondades que esta pueda ofrecer. Así creemos que, como en el periodo de creación del mito del Inkarrí, la mentalidad andina entra en una etapa de tránsito o liminal⁵³ en búsqueda de una reincorporación a su cultura y donde el padecimiento vivido desde la llegada de los españoles se justifica a causa de un “pecado” cometido desde entonces: una disociación con las deidades andinas y sobre todo con la Pachamama.

Esto es evidente en el relato “¿Por qué no se quiere ir a la escuela?”, recopilado por Alejandro Ortiz Rescaniere, donde el informante vincula el periodo de padecimiento en el que él vive a una disociación con la Pachamama.

⁵³ López-Baralt señala que “después de la derrota de la resistencia armada de Vilcabamba con la decapitación de Túpac Amaru en 1572, el hombre andino no tuvo otra salida que articular su esperanza en términos simbólicos, y esta cuajó en el corpus oral del Inkarrí. El examen del mito del retorno del Inca como la metáfora de un rito de un paso colectivo, revela una estructura que resiste el cotejo con la morfología del rito de paso descrito por Arnold Van Gennep, con sus etapas de separación, limen e incorporación” (López-Baralt, 1989, pp. 7-8).

Dios poderoso, nuestro padre, recorría el mundo. Tuvo dos hijos: el Inka y Sucristus. Inka nos dijo: “hablen” y aprendimos a hablar. Desde entonces enseñamos a nuestros hijos a hablar. Inka pidió a Mama Pacha que nos diese de comer y aprendimos a cultivar. Las llamas y las vacas nos obedecieron. *Esa fue una época de abundancia.*

- ¿Cómo la de hoy?

Si usted lo dice, padrecito Wiracocha, así será. Usted sabe más que yo, vive en la boca del mundo. *Nos hemos peleado con Mama Pacha*, Jesús nos protege (énfasis nuestro) (Ortiz, 1973, p. 147).

A partir de lo expuesto, creemos que es válido postular que la expiación de esas faltas cometidas y que causan un estado de padecimiento pasa por una reestructuración de vínculos con las deidades andinas para posibilitar un cambio a favor de los runas. Entonces, como en el periodo del *taky onqoy*⁵⁴, la práctica de rituales que conectan con las divinidades andinas (ahora híbridas pero nunca totalmente cristianas) como la huaylía antabambina se convierte en una especie de confesión no cristiana para reconciliarse con las deidades, superar el periodo de padecimiento y posibilitar el *pachakuti*.

En este capítulo presentamos las características de la huaylía antabambina: el tiempo en el que se celebra, los actores, el modo de baile y otros detalles que son parte de cada *performance* en donde se genera esta poesía cantada.

Presentamos el relato mítico que explica la génesis de la huaylía y el *takanakuy*, discurso donde se presenta una tensión y oposición entre el runa antabambino y un otro que busca dañarlo (español o hacendado).

⁵⁴ Luis millones señala que en este periodo “fiesta, baile y canto están ligados también a la expiación o limpieza a partir de lo que en la Colonia se vio como actividad de “confesores” indígenas y quizá en lo que hoy es todavía materia a ser tratada por un maestro curandero. El *taki onqoy* como actividad terapéutica debió preceder al movimiento y, tal vez, pervive como tal” (Millones, 2007, p.16).

Además, reconocimos en el morfema *huay* (utilizado en los cantos) una voz que une a la huaylía con el tiempo de relato mítico y que funciona como una lleve que permite dirigirse a las deidades andino-cristianas.

Finalmente propusimos que la práctica de la huaylía para el runa antabambino es una forma de espiar la culpa por el “pecado” cometido al dejar de ofrecer culto a sus divinidades y, al mismo tiempo, es un camino para buscar ser favorecido por sus deidades en la lucha por salir de un estado de opresión y generar un modo de *pachakuti*.

CAPÍTULO III:

CULPA, *TINKUY* Y *PACHAKUTI* EN CUATRO HUAYLÍAS

Retomemos la expuesto en los apartados anteriores, en el capítulo I, a partir del desglose de las principales ideas de Paul Zumthor y su propuesta para una poética de literatura oral, determinamos los elementos extralingüísticos indispensables para reconstruir el sentido, desde el punto de vista de la literatura en tanto disciplina científico-humanística, de los cantos orales de sociedades en peligro de desaparecer. Así, asumimos la idea de *performance* como los criterios extralingüísticos y socioculturales que se mezclan con el discurso verbal y que se remiten a una tradición.

Además, advertimos que las huaylías antabambinas se enuncian en una *performance* de tipo convencional, que se caracteriza por llevarse a cabo de forma cíclica y estar fijada por la costumbre, que en este caso es la celebración de la Navidad andino-cristiana.

En el segundo capítulo ahondamos en el contexto sociocultural de las huaylías las cuales surgen, según la mentalidad del runa antabambino, a partir de un suceso mítico-histórico en el cual se confrontan de modo violento y en igualdad de condiciones el runa antabambino contra un “otro” opresor (español, hacendado u otro *mana-run*a). El relato narra la victoria del antabambino y la muerte del español, victoria que es traída al presente con la práctica de la huaylí, en tanto rito histórico o conmemorativo.

Son estos aspectos socioculturales y otros desarrollados en los capítulos precedentes los que nos proporcionan un campo semiótico y líneas

interpretativas sostenibles para reconstruir los procesos de significación y la generación de sentido de cuatro poemas cantados de la huaylía antabambina que aquí estudiamos.

En este capítulo realizaremos el análisis y la interpretación de esos poemas en orden cronológico en la medida en que se pueda detectar la antigüedad de los cantos para proponer una evolución del sujeto poético colectivo a lo largo de los poemas.

Para nuestro análisis tomaremos en cuenta aspectos pragmáticos, rítmicos y semio-narrativos que definimos en el primer capítulo. Finalmente, tras distinguir los sucesos que se presentan en cada canto, propondremos un esquema de la evolución del sujeto poético colectivo que comienza con un estado de sufrimiento producto de una culpa, pasa a ser víctima del poder del otro, se asocia con el poder, deja de ser oprimido y consigue su victoria.

3.1 Huaylía “Urqupi ichu...”

La primera huaylía a analizar, como todas las que vemos en este capítulo, forma parte de la tradición, pero la variante con la que trabajamos aquí fue tomada de un video grabado del 25 al 27 de diciembre del año 2000 en la capital de la provincia de Antabamba, Apurímac, y corresponde al grupo del mayordomo Mario Vera Guerrero, quien junto a su esposa Bertha Córdova Buendía y la comparsa se acercan por Chaupi calle (o calle central) a la iglesia del pueblo.

En correspondencia con la estructura formal de los poemas de la huaylía presentada en el apartado 1.2.3 del capítulo I, este comienza con la entonación de las palabras huaylía y sus variantes. Una vez que los pastores se familiarizan

con el ritmo del poema las mujeres comienzan a cantar la primera estrofa en quechua que luego es repetida por los hombres. En el audio del video también se puede escuchar las voces de los guiadores y truenadores, quienes comunican a los pastores que se debe cantar la estrofa: “igualito”, dicen luego que cantan las mujeres o gritan la primera palabra con la que empiezan la estrofa para que la canten los pastores *mistis*.

Luego de cantar la primera estrofa en quechua, en el mismo ritmo, vuelven a cantar la palabra huaylí para después entonar otra estrofa, pero esta vez en castellano. Como ambas estrofas están en el mismo ritmo, las consideramos como parte de un mismo poema, es decir, hay unidad poética para vincular ambas estrofas como parte de un mismo discurso.

A continuación transcribiremos las dos estrofas que componen este tema, obviaremos las entonaciones de la voz huaylí que, en el mismo ritmo, se producen antes de la primera estrofa y después de la primera y segunda estrofa⁵⁵. La norma de escritura para las transcripciones será la del quechua chanka con algunos rasgos del quechua cusqueño, dado que los antabambinos se encuentran en el límite geográfico de ambas variantes. En las partes donde los cantos presentan ambigüedades para la transcripción, hemos pedido la ayuda de un pariente que ha bailado varias veces como guiador para que despeje las dudas y nos diga las palabras que se quisieron cantar:

⁵⁵ Como mencionamos en el capítulo II, la entonación de la palabra huaylí antes y al final de las estrofas funciona como la llave que permite que el discurso que elabora el runa antabambino ingrese y se conecte con un espacio y tiempo míticos en dónde se buscan cambios que les favorezcan y terminen con su estado de sufrimiento.

- | | |
|---|--|
| 1. Urqupi ichu kañasqay | El ichu prendido por mí en la montaña |
| 2. qasapi ichu kañasqay | el ichu quemado por mí en el abra |
| 3. Kunankamachu rawrach(k)a ⁵⁶ | ¿hasta hoy estará ardiendo? |
| 4. Kunankamachu rawrach(k)a | ¿hasta ahora estará ardiendo? |
| | |
| 5. Hinalla rawrakuch(k)achu | Si así sigue ardiendo |
| 6. hinalla rawrakuch(k)achu | Si así se sigue consumiendo |
| 7. warma wiqiywan chakchusaq | con mis lágrimas de joven yo les rociaré |
| 8. warma wiqiywan chakchusaq. | con mis lágrimas de niño yo lo apagaré |

9. En esta calle derecha
10. en esta calle derecha
11. dicen que juran matarme
12. dicen que juran matarme
13. Mentira, ¡hay!, no me matan
14. mentira, ¡hay!, no me matan,
15. tengo la vida segura
16. tengo la vida segura.



En el primer verso de la primera estrofa, el sujeto poético, al que reconocemos por el sufijo de la primera persona -y añadida al participio pasivo -*sqa*, se refiere al *ichu* prendido por él en la montaña. El verso que le sigue tiene la misma estructura morfosintáctica, con una diferencia de lexemas que comparten contenido semántico: *urqu* (cerro, montaña) en el primer verso y *qasa* (abra, abertura entre montañas) en el segundo.

⁵⁶ Por su ubicación dialectal, en Antabamba la acción durativa del verbo es marcada por el sufijo -*cha*, que es un intermedio del sufijo -*chka* del quechua chanka y del -*sha* del runa simi Cusco-Collao. Sin embargo, para evitar confusiones, aquí colocamos entre paréntesis la “k” que faltaría para una mejor comprensión.

A partir de las ideas de Bruce Mannheim (2003) respecto a este tipo de fenómenos, que resumimos en el apartado 1.2.2.1 del capítulo I, podemos decir que los dos primeros versos conforman un dístico semántico quechua donde se muestra una jerarquía de significados entre el primer lexema *urqu* (término no marcado) y el segundo lexema *qasa* (término marcado) que contiene un rasgo semántico adicional que ofrece un punto de vista más intenso.

Así, este paralelismo semántico representa una intensificación de la acción que el sujeto poético realiza contra el *urqu* al quemar el *ichu* (acción que interpretaremos como una forma de hacer daño). Es decir, hay una intención de mostrar que se trata de un daño profundo y grave.

Luego, en el tercer y cuarto verso (*¿hasta hoy estará ardiendo?*) se actualiza el daño, ya que el deíctico de tiempo *kunankama* (hasta ahora) abre la posibilidad (con la adhesión de sufijo de pregunta implícita o explícita *-chu*) de que el *ichu* y el *urqu* sigan siendo destruidos: “*¿hasta ahora estará ardiendo?*”.

En la segunda estrofa el sujeto poético expresa su deseo de apagar el fuego, pero de una forma utópica: pretende acabar con él rociando sus lágrimas producto de la tristeza que genera haber dañado al *urqu* y al *ichu*: es de decir, se expresa también un sentimiento de culpa (“si así se sigue consumiendo / con mis lágrimas de joven yo les rociaré”).

Además, en esta estrofa se revela información de la naturaleza del sujeto poético. Se trata de un *warma*, un niño o alguien que no llega a ser adulto, alguien que está en un proceso o estado de transición.

Las dos primeras estrofas en quechua son registradas con ligeras variaciones en 1938 en el libro *Canto Kechwa* de José María Arguedas (1989: 30-31) y también aparecen en su artículo “Simbolismo y poesía de dos canciones quechuas” publicado el 23 de octubre y el 27 de noviembre de 1938 en el diario La Prensa, de Buenos Aires, Argentina (Arguedas, 1989b: 21). Ahí Arguedas señala que ese poema es una especie de himno muy antiguo cantado en coro grande (entre cien a doscientas personas) por los indios de los ayllus de Puquio, Ayacucho, con una gran voz que es difícil de alcanzar por los jóvenes. El amauta interpreta el canto así:

El incendio de ischu es en esta canción símbolo de culpa. “Anda a apagar con tus lágrimas el fuego”, “Corre a llorar sobre el incendio”. El ruego es al warma⁵⁷, al niño de lágrimas inocentes, a la criatura de corazón puro. Parece que se hubiera cometido un delito horrendo y ruegan a todos los niños para expiar la culpa de los hombres: “¡Llora sobre el ischu ardiendo!” (Arguedas, 1989b: 22).

De esta manera, podemos plantear que en las dos primeras estrofas el sujeto poético muestra una culpa producto de haber cometido un “delito horrendo”: dañar el *urqu* y el *ichu* (alimento del ganado en las alturas y material para construir los techos de las viviendas), elementos claramente relacionados a la Pachamama y lo que ella provee.

Dentro del marco sociocultural, que presentamos en el apartado 2.4 del capítulo II, dañar a la Pachamama y al ichu (un bien comunal) es un pecado andino grave (Harrison, 1993, pp. 181-182). Se trata de la disyunción del runa con la deidad que le provee de vitalidad, que tiene como consecuencia el desfavorecimiento de esta, provocando el sufrimiento del sujeto poético.

⁵⁷ En la versión que recopila Arguedas, el verbo en modo imperativo *wiqichaykiwan* (con tus lágrimas) hace un llamado a otro sujeto, a diferencia de nuestra versión donde es el mismo sujeto poético quien usa sus lágrimas para apagar el fuego: *wiqiywan* (con mis lágrimas).

Esta disyunción con la Pachamama como la causa del sufrimiento en el tiempo presente del poema, también se presenta en el relato “¿Por qué no se quiere ir a la escuela?” recopilado por Ortiz Rescaniere en *De a inkarri*, como mostramos en el apartado 2.4 del capítulo II, donde el informante afirma: “Nuqayku pilaruniku Mama pachawan” (nosotros nos hemos peleado con la madre tierra).

El poema propone que el fuego que le hace daño a la Pachamama se expiará con las lágrimas del warma (como se presenta el sujeto poético), es decir, con el sufrimiento del joven o niño que se encuentra en un estado intermedio (aún no es un hombre o no se ha desarrollado plenamente) o liminal.

La antigüedad de la canción (que en 1938, para Arguedas ya era “muy antigua”⁵⁸) corrobora su relación con un tiempo pasado o anterior donde se sufre y se expían culpas. Sin embargo, son cantadas hasta el día de hoy (aunque cada vez con menos frecuencia⁵⁹), para, a partir de su actualización, proponer, con otros poemas cantados de la huaylía, otros discursos que plantearán la superación de ese estado de sufrimiento.

La estrofa en castellano que le sigue está cantada en el mismo ritmo, por lo tanto, pertenece al mismo poema, es decir, hay cierta unidad poética que nos permite establecer una relación entre lo que se dice en las dos primeras estrofas en quechua y lo que se canta en castellano.

⁵⁸ Arguedas señala en un texto posterior y publicado en 1949 que el origen de este poema cantado parece prehispánico: “existen huaynos indios, cuya letra y música parecen demostrar su antigüedad prehispánica, por ejemplo, los que en esta colección figuran con los nombres de ‘El fuego que he prendido’...” (Arguedas, 2004, p. 164).

⁵⁹ En nuestras revisiones de los videos de la celebración de la huaylía antabambina desde 1997 hasta el 2012, el tema “Urqupi ichu...” es encontrado con más frecuencia en las grabaciones más antiguas.

Así, en los dos primeros versos de la estrofa en castellano (“*en esta calle derecha / dicen que juran matarme*”) el sujeto poético ubica su presencia en una calle⁶⁰ y hace referencia a otra donde le han dicho que hay alguien que quiere acabar con su vida, lo que implica no solo una muerte física, sino también una muerte cultural. Sin embargo, el sujeto poético niega la posibilidad de ser vencido (“Mentira, ¡hay!, no me matan”) y afirma que tiene algo que impedirá su muerte (“tengo la vida segura”).

La estrofa en castellano se presenta como un modo de confrontarse con aquello que quiere matarlo. En relación a las primeras estrofas en quechua, entendemos que también es una forma de enfrentarse y superar la culpa y el sufrimiento causado por la disyunción con la Pachamama, disyunción que de igual modo podría acabar con él.

Finalmente, los últimos versos de la estrofa en castellano ocultan la estrategia o los aliados que le asignarían el nuevo poder del que se jacta el sujeto poético al decir que tiene “la vida segura”. Estas estrategias con las que el sujeto poético puede superar el sufrimiento y a la intención de aniquilación de un “otro” se revelarán en el último canto que en este capítulo analizamos.

3.2 Huaylía “Señor abogado...”

La variante del segundo poema cantado fue tomada de un video grabado del 25 al 27 de diciembre del año 2001 en Antabamba, Apurímac. El grupo de

⁶⁰ Las *performances* de estas huaylías se producen en las calles, por donde el runa antabambino pasea su baile, su canto, su ideología y todo lo que eso simboliza como una forma cultural propia que reta a todo lo que pretenda apagarla: otro grupo de danzantes antabambinos, la policía que pudiera impedir su paso o los sonidos de músicas de otras culturas que se puedan encontrar en la calle.

danzantes pertenece al mayordomo Daniel Osorio Angelino y su esposa Frida López Chuquitaype.

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| 1. Señor abogado, | Señor abogado, |
| 2. justiciari kanchu. | ¿justicia no hay? |
| 3. Señor abogado, | Señor abogado, |
| 4. justiciari kanchu | ¿la justicia no existe? |
| 5. qulqiyuq runata | Por a un hombre adinerado |
| 6. maqarusqaymanta | haberle pegado |
| 7. qulqiyuq runata | Por a un hombre adinerado |
| 10. maqarusqaymanta | haberle pegado |



En el segundo poema⁶¹ se identifican cuatro personajes: el señor abogado (al que el sujeto poético le transmite su queja por la falta de justicia), el hombre adinerado al que se ha golpeado, el sujeto poético (que por el reclamo que hace y por oposición al hombre adinerado se infiere que es alguien pobre) y el juez (que no se menciona pero cuya presencia, como el ente que sanciona, está implícita).

El sujeto poético reclama ante el abogado, a quien, por el uso del elemento déictico de forma de tratamiento “señor” (Godenzzi, 1999: 281), se le reconoce como alguien jerárquicamente superior; es decir, que tendría el poder para evitar que sancionen a su defendido, pero no lo hace o porque no lo desea o porque su poder no es suficiente. De esa forma, el sujeto poético termina siendo sancionado.

⁶¹ Cabe recordar que la estrofa que transcribimos, al igual que en todos los poemas, está precedida y seguida de la entonación de las voces huaylíá, huaylijía y hualíajia en el mismo ritmo que el de la estrofa central.

El sujeto poético se ha enfrentado a otro, ha vencido y será castigado, pero no por el hecho de golpear a alguien, sino porque ese alguien tiene un atributo (goza de dinero) por el que el juez inclina la balanza de justicia y lo favorece. Así, a pesar de la victoria del sujeto poético (sin poder económico) solo con los puños (en un enfrentamiento en igualdad de condiciones), el adinerado tendrá la victoria final gracias al atributo (poseer dinero) que le permite asociarse con la autoridad (el juez).

Entonces las tensiones y relaciones entre los personajes del poema hacen que este exprese una condición marginal del sujeto poético y una salida lógica: la pobreza no permite recibir el favorecimiento de las autoridades, es necesario conseguir un atributo o algún tipo de vínculo con la autoridad para ser favorecido.

En otro plano, al interpretar este poema cantado en el marco del relato mítico de origen al que se remite la huaylí en tanto rito que busca conectar el presente con el pasado, encontramos analogías: en ambos discursos hay un enfrentamiento violento entre el runa antabambino y un “otro” que lo oprime (español, hacendado, mana-runas con dinero).

Sin embargo, las tensiones se presentan de forma opuesta: mientras que en el relato mítico el combate físico y violento (*tinkuy*) le da la victoria al runa antabambino por sobre el “otro” que lo oprime; en el poema, la victoria final es del rico sobre el pobre. Por eso, con la práctica de huaylí en tanto rito, se busca traer al presente esa victoria de un tiempo pasado.

Así, en este poema, el sujeto poético todavía es víctima de su posición social inferior, ya que, pese al *takanakuy* o *tinkuy* violento⁶² que sostiene con el “otro” y donde vence, la victoria no estará completa, sino hasta asociarse al poder reinante como lo hace el sujeto con dinero del poema.

Finalmente, queda implícito que ganarle la pelea a alguien con dinero tendrá como castigo ir a la cárcel, estar encerrado y no-poder-ser en la sociedad, otra forma de muerte cultural también desarrollada en la tercera estrofa del primer canto.

3.3 Huaylía “Saruruptiyta...”

La variante del siguiente poema fue recuperada el 2009 y no fue posible volverlo a encontrar en la nueva revisión que se hizo del material audiovisual de donde extrajimos las huaylías. Sin embargo, contamos con el audio del tema y podemos confirmar que la *performance* de este canto se dio con el motivo de la celebración de la huaylía en Antabamba, Apurímac, del 25 al 27 de diciembre del año 2000 o pocos años después.

Las ambigüedades que aparecen por la calidad del audio, sobre todo en la segunda estrofa, fueron resueltas al consultar a un guiador sobre lo que se quiso cantar en este tema. La transcripción es como sigue:

⁶² Como señalamos en el apartado 1.3.1.4 del capítulo I, donde desarrollamos las categorías andinas que aquí empleamos, el *takanakuy* o *tinkuy* violento, un “encuentro tensional de contrarios”, se presenta como un conflicto entre lo oficial y lo marginal orientado a generar *pachakuti*.

- | | |
|---------------------|-----------------------------|
| 1. Saruruptiyta | Cuando te pise |
| 2. tusturuptiyta | cuando te patee en el suelo |
| 3. huaylia huayliaa | huaylí huylí |
| 4. guardiyaykiman | con tu policía |
| 5. willakamuwan | anda a quejarte |
| 6. huaylia huayliaa | huaylí huylí |

(Hombres huaylían)



- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 7. Guardiyachapas | El policía |
| 8. hermanochaymi | Es mi hermano |
| 9. huaylia huayliaa | huaylí huylí |
| 10. carcelchallapas | e incluso la cárcel |
| 11. wasichallaysi | es como mi casa nomás |
| 12. huaylia huayliaa | huaylí huylí |

(Hombres huaylían)

En este tema se distinguen tres personajes: el sujeto poético (el potencialmente agresor), el potencialmente agredido y el *guardiya* o policía (al que se presenta como hermano del potencialmente agresor).

Al inicio de la primera estrofa (Saruruptiyta / tusturuptiyta), se identifica un paralelismo semántico conformado por el término no marcado *saruy* (poner el pie sobre una cosa, pisar reiterativamente) y el término marcado *tustuy* (dar patadas en el suelo) que, siguiendo con la teoría de Bruce Mannheim (2003), propone una estructura semántica donde *tustuy* tiene una característica adicional a *saruy* y por tanto, creemos, se intensifica la acción del daño que se le hace a quien se golpea, buscando degradarlo aun más.

Así, en la primera estrofa, el sujeto poético reta al potencialmente agredido a que avise a la policía cuando sea pateado y humillado por él (“*Saruruptiyta, tuqturuptiyta / guardiyaykiman willakamuwan*”⁶³). Esto hace indicar que, aquí, ya no se teme al castigo como sí en ocurre en el segundo poema analizado.

En la segunda estrofa, en un tono casi sarcástico, el sujeto poético revela por qué no teme al castigo y dice que el policía es su hermano (“*Guardiyachapas / hermanochaymi*”) y que la cárcel es su casa o como su casa (“*carcelchallapas / wasichallaysi*”), es decir, que puede entrar y salir cuando quiere sin sufrir encierro o castigo.

A diferencia del segundo canto, aquí, la autoridad (antes representada en la figura del juez y ahora en la del guardia o policía) se presenta como un aliado del sujeto poético, por lo tanto, ya no hay sanción. El sujeto poético ha encontrado la forma de no ser más víctima de los abusos de los que poseen un estrato social mayor. ¿Cómo lo hizo?, el policía ahora es su hermano o como su hermano (un amigo muy cercano a él).

En este poema se muestra que el sujeto poético colectivo ha logrado establecer relaciones con las autoridades que le permiten no ser castigado por algo que en su ética y dentro de la fiesta es válido y justo: golpear en el *takanakuy* a alguien que te ha afrentado.

Este discurso sugiere que entre el sujeto poético (pobre) y la autoridad se ha establecido una relación compadraje, el policía podría ser su yerno, su padrino, un familiar o amigo muy cercano. La relación es entendida popularmente como

⁶³ En este caso, en el medio de los dos versos se entona la voz huaylí para poder armar el ritmo que caracteriza al poema.

“tener vara” y es una estrategia válida en la comunidad para tener a la justicia y al poder de su lado y así ser capaz de combatir a quienes tenían otros atributos (como el sujeto con dinero del segundo canto) con los que podían manipular a las autoridades.

3.4 Huaylí “Trupaykita runamaqa...”

La variante del último poema a analizar fue cantada el 27 de diciembre del 2008, día del *takanakuy* o pelea a puño limpio. Aquí transcribimos una versión de tres estrofas. En otra versión que se puede encontrar en YouTube solo se escuchan las dos primeras estrofas. Ese video nos informa que el poema es entonado por la tropa de la familia Chaccara que se acerca al cuadrilátero donde se realizan las peleas frente a la puerta principal de la iglesia de Antabamba. Mientras danzan, los pastores, alrededor de 160, llevan cada uno dos botellas de cerveza que las hacen descansar en sus hombros, una forma de ostentar poder económico.

Un texto acompaña a la *performance* de este poema reproducida en el video realizado por Producciones “El Cheqche” Praderas del Perú y dice lo siguiente: “La Huaylí, expresión genuina de los pueblos andinos, donde se demuestra elegancia, compás y valentía. El Antacho orgulloso demuestra su coraje, ¡Qué viva Antabamba, carajo!”.

- | | |
|--------------------------|-----------------------------|
| 1. Trupaykita runa maqan | A tu tropa le están pegando |
| 2. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 3. Trupaykita runa maqan | A tu tropa le están pegando |
| 4. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 5. achkamanta waykillapi | en una gran amontonadera |
| 6. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 7. achkamanta waykillapi | en una gran escaramuza |
| 8. huyliyajilla | huyliyajilla |

- | | |
|--------------------------|------------------------|
| 9. Saltarqamuy | Ponte a saltar |
| 10. pawarqamuy | ponte a brincar |
| 11. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 12. Saltarqamuy | ponte a saltar |
| 13. pawarqamuy | ponte a brincar |
| 14. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 15. sapallaysi suyasayki | solo nomás te esperaré |
| 16. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 17. sapallaysi suyasayki | solo nomás te esperaré |
| 18. huyliyajilla | huyliyajilla |



- | | |
|------------------------------|--|
| 19. Pipas kakuy maypas kakuy | No importa quién seas ni de dónde seas |
| 20. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 21. pipas kakuy maypas kakuy | No importa quién seas ni de dónde vengas |
| 22. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 23. gustuyraqsi primeroqa | mi gusto está primero |
| 24. huyliyajilla | huyliyajilla |
| 25. gustuyraqsi primeroqa | mi gusto está primero |

En la primera estrofa de este poema se reconocen a cuatro personajes: el sujeto poético que alerta de una acción cobarde (una *waykilla*); el interlocutor alertado que pertenece a un grupo de danzantes (*trupaykita* = a *tu tropa*); la tropa del

interlocutor que está siendo castigada por un tercero (*maqan*); y la tropa que castiga⁶⁴ aprovechando la *waykilla* o amontonadera entendida como acción cobarde, como vimos al final del apartado 2.2 del capítulo II.

En la segunda estrofa hay un cambio de interlocutor y el sujeto poético ahora se dirige a un integrante de la tropa de danzantes que aprovechó la *waykilla* (acto cobarde) para retarlo por su acto criticable: *saltaqramuy* / *pawarqamuy*⁶⁵ (ponte a saltar /ponte a brincar). El sufijo *-rqa* en este caso funciona como un modo de advertencia y el *-mu* dirección hacia el hablante, es decir, se exhorta interlocutor (con el sufijo orden *-y*) que se acerque y se ponga en guardia o se aliste para el combate.

Además, al final de esta segunda estrofa, el sujeto poético hace alarde de su valentía que se opone a la cobardía de su interlocutor: le propone un *takanakuy* en igualdad de condiciones, sin otras personas que lo ayuden (*sapallaysi suyasayki* = *solo nomás te esperaré*), a diferencia de la *waykilla* cobarde de la que se valió su interlocutor para enfrentarse.

Por último, en la tercera y última estrofa el sujeto poético advierte a su interlocutor que ya no interesa su condición o poder (*pipas kakuy* = quien seas) ni su lugar de procedencia (*maypas kakuy* = de donde seas), expresa que su gusto se impondrá y esta vez obtendrá la victoria final.

⁶⁴ Aunque el mensaje de confrontación que proponen las huaylías, por lo general, están dirigidos directamente al grupo de danzantes antabambinos contra los que se compite, asumimos que ese otro también es, por analogía, el “otro” radical (español, hacendado o *misti*) que aparece como el actante oponente en el relato mítico que explica el origen de la huaylí y que proporciona el marco de interpretación transversal a todos los poemas.

⁶⁵ Aquí también hallamos un paralelismo semántico, pero con un primer término cuya raíz proviene de un préstamo español (*saltaqramuy*). Bruce Mannheim señala que, como regla general, el término marcado y que tendría que ir en segundo orden es el que proviene del español; sin embargo, en este caso no se da esa fórmula.

En comparación al segundo poema analizado, donde la riqueza económica del contrincante le daba la victoria al otro, en este canto ya no interesa la condición social del otro, es “*pipas kakuy*” (quien seas), pude ser alguien con dinero u otro poder. El sujeto poético ya no tiene miedo de enfrentar al otro, pues como vimos en el tercer canto el runa atabambino ha encontrado la forma de no ser víctima de las autoridades mediante la relación que ha podido establecer con los policías y otras personas asociadas al poder. Luego dice: “*maypas kakuy*” (de dónde seas) de arriba o de abajo, de Antabamba, de Lima, de España o de Estados Unidos, tampoco se muestra temor ante el lugar de procedencia del otro.

Finalmente “*gustuyraqsi primeroqa*” (mi gusto es primero) manifiesta el triunfo del sujeto poético, el triunfo de “mi gusto”, que es una metonimia de mi canto, mi costumbre, mi cultura. Incluso en otro poema donde también se emplea esta estrofa, pero en otro ritmo se llega a decir “*cultuyraqsi primeroqa*”. Entonces, la cultura del sujeto poético vence a la amenaza de muerte del contrincante la cual era referida en el primer poema analizado.

Aquí podemos confirmar que la referencia a la muerte, que aparecía en la última estrofa del primer poema estudiado, es entendida también como una muerte cultural a la cual se enfrenta el sujeto poético en estos discursos. El sujeto poético no está dispuesto a morir culturalmente y finalmente recrea con estos cantos su victoria.

Al final se trata de mostrar a un sujeto poético triunfante que, como señalamos en el apartado 1.3.1.1 del capítulo I, es una metonimia de un sujeto poético colectivo a través del cual se autorrepresentan los *runakuna* antabambinos.

3.5 Evolución del sujeto poético en los cantos

A continuación, proponemos el siguiente cuadro para mostrar la evolución del sujeto poético colectivo a través de los cuatro poemas.

Poemas	Interpretación	Posición del sujeto poético
Poema 1 recopilado en el año 2000: <i>“Urqupi ichu kañasqay (...) warma wiqiywan chakchusaq”</i> .	El sujeto poético colectivo ha cometido un pecado andino (dañar a la Pachamama y desvincularse de ella) por el cual debe pagar con su sufrimiento en este mundo.	La Pachamama no le favorece y sufre las consecuencias por lo que se encuentra en una posición marginal y es susceptible a la opresión de un “otro”.
Poema 2 recopilado en el año 2000: <i>“justiciari kanchu qulqiyuq runata maqarusqaymanta”</i>	Hay imposibilidad de enfrentarse en iguales condiciones con gente con dinero, ya que las autoridades favorecen al otro por ese atributo. En este caso es desfavorecido ya no por los dioses, sino por la estructura social en la que sobrevive.	Continúa en un estado marginal, pero esta vez es víctima de su posición social antes que ser desfavorecido por los dioses.
Poema 3 recopilado en el año 2001 o en adelante: <i>“Guardiyachapas hermanochaymi (...) carcelchallapas wasichallaymi”</i> .	Ha establecido relaciones con las autoridades y ya puede enfrentarse al otro en un <i>tinkuy</i> violento que busca el cambio sin temor a ser castigado injustamente	Por su nueva vinculación y asociación con la autoridad adquiere una forma de poder y puede abandonar el estado marginal y de opresión del otro.

Poema 4 recopilado en el año 2008: “ <i>Pipas kakuy maypas kakuy gustuyraqsi primeroqa</i> ”.	El sujeto poético colectivo reitera que no interesa la condición social, económica y étnica del oponente, el combate en igualdad de condiciones en el <i>tinkuy</i> está garantizado y es posible conseguir un triunfo que es a la vez la victoria de su cultura.	Superada las diferencias que desfavorecían al sujeto poético colectivo, ahora este es capaz de obtener una victoria y subordinar al otro que antes lo oprimía, un cambio de posición radical (<i>pachakuti</i>).
---	---	--

Como observamos, el sujeto poético colectivo, a través de los cuatro cantos, pasa por un cambio radical. Comienza con un estado de sufrimiento producto de una culpa, pasa a ser víctima del poder del “otro” y su posición en la sociedad, se asocia con el poder para dejar de ser marginado, deja de ser oprimido y consigue su victoria final: supera la culpa y sale del estado de opresión.

También observamos pasos continuos entre el plano mítico y plano social. El estado de opresión y marginación que padecía el sujeto poético (plano social) es producto de una disyunción con la Pachamama, su deidad dadora de vida, (plano mítico). El primer canto funciona también como una confesión de culpa ante sus dioses por la disyunción y busca una expiación de esa culpa y así una nueva conjunción para volver a ser favorecidos.

La *performance* de las otras tres huaylías en tanto ritos, también son una forma de comunicación con la deidad dadora de vida que en la actualidad toma forma del Niño Jesús. La práctica del rito busca el favorecimiento de la deidad y rememorar el triunfo histórico y mítico sobre el “otro” opresor para traerlo al presente. Así en los últimos dos cantos, el rito parece haber hecho efecto y se expresa un triunfo.

Sin embargo, el triunfo no solo se ha conseguido con la mera imploración a las deidades. El sujeto poético colectivo ha tenido que buscar cambios en el plano social para conseguir el triunfo.

3.5.1 El *tinkuy* para un *pachakuti*

Queda por responder qué ha posibilitado en el plano social representado en el discurso el triunfo del sujeto poético colectivo.

Lo que caracteriza a los poemas y a la *performance* de la huaylía es estar estructurados a partir de un *tinkuy*, un encuentro tensional de contrarios, que opone al runa antabambino (que se representa en el sujeto poético de los cantos) con el “otro” opresor.

El *tinkuy* que se actualiza todos los años con la celebración de la huaylía funciona como “la interacción de fuerzas contrarias” que crea una “dinámica fecunda de encuentros cíclicos” (Noriega, 2012, p. 12) con la que se busca promover un proceso de cambio, renovación y transformación que favorezca al runa antabambino: un *pachakuti*.

Creemos que ese *tinkuy* de encuentros constantes con el “otro” ha posibilitado un aprendizaje del modo en cómo ese “otro” fundamenta su poder en este mundo. El sujeto poético (un runa antabambino) aprende que lo que le da poder al “otro” es su vinculación con las autoridades que lo benefician gracias al dinero que posee. Entonces, el runa también busca un modo de vincularse con las autoridades para acceder al poder: se adapta a la estructura social para alcanzar cargos de autoridad y de poder; puede llegar a ser policía, como en el tercer canto, y quizá obtener un cargo aun más alto.

El aprendizaje del “otro” para superar la posición marginal es un tema común en los poemas cantados del sur andino donde se representan “los cambios de actitudes, modales y hábitos de los pobladores inducidos por la experiencia migratoria. Los cambios pueden ser en la jerarquía de la estructura social o en la simple adopción de las costumbres ajenas” (García, 1991, p. 50).

Es de esta manera que el *tinkuy*, en tanto encuentro con el “otro”, genera el aprendizaje de las formas de cómo acceder al poder para finalmente lograr un *pachakuti* que se da tanto en el plano social como en el plano cultural, ya que el runa antabambino no abandona su modo particular de festejar a sus deidades ni su modo de reproducir sus creencias y, más bien, las pone por encima de la cultura del “otro”. Así todo ese proceso histórico que posibilita el *pachakuti* es representado en las huaylías que también festejan la victoria que empieza a regresar para ahora favorecer al runa antabambino.

CONCLUSIONES

1. Los cantos de las huaylías antabambinas pueden ser considerados como poesía oral cantada que se realiza en una *performance* que produce su significado y sentido junto a elementos extralingüísticos y socioculturales. Por eso, un análisis conveniente pasa por un acercamiento en un nivel pragmático que aborde el discurso en tanto acto comunicativo que no se puede disociar de un contexto histórico particular.
2. Los poemas de la huaylía poseen elementos textuales propios que los vinculan a una tradición prehispánica de donde rescata figuras literarias como los paralelismos semánticos y logran una unidad poética a partir del ritmo. Por esa pertenencia a la tradición andina es válido y conveniente aplicar categorías andinas (como *tinkuy* y *pachakuti*) para su comprensión.
3. La *performance* de las huaylías, en tanto ritos históricos, traen al presente el relato mítico que explica el origen de la celebración y el *takanakuy*, relato que cuenta la victoria del runa antabambino por sobre un “otro” opresor representado generalmente como español y otras veces como hacendado.
4. El canto de las voces huaylía, huaylijía y huaylájia, al comienzo y al final de cada poema, forma parte de su estructura y funciona como una llave ritual que permite que el discurso que propone el runa antabambino en los poemas llegue a sus deidades promovedoras de la vida (Pachamama o Niño Jesús) para que lo favorezcan.
5. A través de los cuatro cantos analizados, el sujeto poético colectivo pasa por un cambio radical. Comienza con un estado de sufrimiento producto de una culpa

por haber dañado a su deidad dadora de vida; no tiene protección y pasa a ser víctima del poder del “otro” y su posición en la sociedad; se asocia con el poder para dejar de ser marginado; deja de ser oprimido y consigue su victoria tras expiar su culpa con la práctica del rito de la huaylía y tras vencer al “otro”.

6. El *tinkuy* cíclico que propone la huaylía se comporta como una dinámica fecunda que produce una forma de *pachakuti*. Es decir, el choque tensional constante con el “otro” genera un aprendizaje de las formas de cómo acceder al poder para finalmente lograr un cambio que permite salir del estado de opresión y marginación sin abandonar su propia cultura y con la práctica de la tradición de la huaylía.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria.

ARGUEDAS, José María. (2004). Canciones y cuentos del pueblo quechua. En Pinilla, C. (Comp.). *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! = ¡Sigo siendo! Textos esenciales.* (668 p.) Lima: Fondo Editorial del Congreso.

_____. (1989). *Canto Kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo.* Lima: Horizonte.

_____. (1989b). *Indios, mestizos y señores.* Lima: Horizonte.

CAMA TTITO, Máximo. (1999). Peleas rituales: waylia-takanakuy en Santo Tomás, Patahuasi y Ccoyo. En *Celebrando la fe: fiesta y devoción en el Cuzco* (Antropología, 17) (pp. 297-332). Cusco: UNSAAC.

GARCÍA MIRANDA, Juan José. (1991). *Huamanga en los cantos de arrieros y viajeros.* (65 p.) Lima: Lluvia Editores.

GUILLÉN, Santos. (Dir.) (agosto, 2013). *Centro Social Antabamba: Revista por los 50 años.* (58 p.)

HUSSON, Jean-Philippe. (1993). La poesía quechua prehispánica: sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* 19 (37), pp. 63-85.

LANDEO, Pablo. (2010). *Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kaqkuna: seres imaginarios del mundo andino.* Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Escuela de Post Grado, Facultad de Ciencias y Letras Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1964). *El pensamiento Salvaje.* (F. González Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.

LIENHARD, Martín. (1993). La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 19 (37), pp. 87-103.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. (1989). *El retorno del inca rey: mito y profecía en el mundo andino.* La Paz: HISBOL.

MENDÍVIL Julio. (1999). Sobre el morfema quechua huay y sus relaciones con el concepto de música en la cultura andina. *Revista del ISM Instituto Superior de Música de argentina,* 6, pp. 10-29. Recuperado de:

<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ISM/article/view/517/615> [20 de mayo de 2015].

MILLONES, Luis. (2007). Mesianismo en América hispana: el taki oncoy. *Memoria Americana*, (15) pp. 7-39. Recuperado de: http://ateneo.unmsm.edu.pe/ateneo/bitstream/123456789/3001/1/memoria_americana01n15_2007.pdf [15 de julio de 2015]

MONTOYA, Rodrigo; MONTOYA, Luis; y MONTOYA, Edwin. (1997). *La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú. Volumen I: sembramos cantando y bailando = Urqkunapa yawarnin. Volumen I: takistin, tusustin tarpusunchik* (128 p.) (Biblioteca Cultura Quechua Contemporánea). Lima: UNFV.

MONTOYA, R. (1979). *Producción parcelaria y universo ideológico en el caso de Puquio*. (128 p.). Lima: Mosca Azul Editores.

URBANO, Henrique. (1993). La figura y la palabra: Introducción al estudio del espacio simbólico andino. En Urbano, H. (Comp.) *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra* (pp. 7-50) (323 p.) Cusco: Centro Bartolomé de las Casas. (Estudios y debates regionales andinos, 84)

ZUMTHOR, Paul. (1991). *Introducción a la poesía oral*. (339 p.) (Trad. M. García-Lomas). Madrid: Alfaguara.

Segundaria.

ALACOTE, Alejandro. (2001). *Antología de la canción ayacuchana*. (245 p.) Lima: Círculo Cultural Tradiciones de Huamanga.

ALBERTI, Giorgio y MAYER, Enrique. (Comp.) (1974). *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos*. (348 p.) Lima: IEP. (Perú Problema, 12).

ANSIÓN, Juan. (1987). *Desde el rincón de los muertos: el pensamiento mítico de Ayacucho*. Lima: Gredes.

ARANIBAR, J. (26 de enero de 2014). Huaylia de antabamba. *Raíces: Antabamba tierra de tradiciones*. Recuperado de: <http://antabambatierradetradiciones.blogspot.com/2014/01/huaylia-de-antabamba-atipanakuy.html> [15 de mayo de 2015].

ARNOLD, Denise y YAPITA, Juan de Dios. (1999). Las canciones a los animales en un ayllu andino: hacía la arquitectónica textile de un texto oral. En Godenzzi, J. (Comp.) *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretación de textos* (pp. 229 - 271) (388 p.) Cusco: CBC (Biblioteca de la tradición oral andina, 19).

- BUENO, Raúl.** (1985) *Poesía hispanoamericana de vanguardia: procedimientos de interpretación textual*. Lima: Latinoamérica Editores.
- CÁNEPA, Gisela.** (1993) Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo. En Romero, R. (Ed.) *Música, danzas y máscaras en los Andes* (411 p.) Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero.
- CORNEJO POLAR, Antonio.** (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. (199 p.) Lima: CEP.
- DEDENBACH-SALAZAR, Sáenz.** (1994). El arte verbal de los textos quechuas de Huarochirí (Perú, siglo XVII) reflejado en la organización del discurso y en los medios estilísticos. En Beyersdorff, M; Dedenbach-Salazar, S. (Eds.) *Andean oral traditions: discourse and literature = Tradiciones orales andinas: discurso y literatura*. (pp. 21 - 49) (282 p.) Bonn: Bonner Amerikanistische studien. BAS. (Estudios americanistas de Bonn, 24)
- ESCANDELL, María.** (2006). *Introducción a la pragmática*. (251 p.) (2a ed.). Barcelona: Ariel. (Ariel lingüística).
- ESPINO, Gonzalo.** (2010). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. (120 p.) Lima: Pakarina Ediciones. (Colección Biblioteca Illa, 1)
- GODENZZI, Juan Carlos.** (1999). Tradición oral andina: problemas metodológicos del análisis del discurso. En Godenzzi, J. (Comp.) *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretación de textos* (pp. 273 - 289) (388 p.) Cusco: CBC. (Biblioteca de la tradición oral andina, 19)
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel.** (1984). Historia, identidad y mesianismo en la mitología andina. *Anthropologica*, 2, pp. 5-44.
- HOWARD-MALVERDE, Rosaleen.** (1994). La gente más bien hace guerra con los cuentos: estrategias narrativas en una comunidad quechua del Perú central. En Beyersdorff, M; Dedenbach-Salazar, S. (Eds.) *Andean oral traditions: discourse and literature = Tradiciones orales andinas: discurso y literatura*. (pp. 117 - 135) (282 p.) Bonn: Bonner Amerikanistische studien. BAS. (Estudios americanistas de Bonn, 24)
- HUAMÁN, Carlos.** (2006). *Atuqkunapa pachan = Estación de los zorros: aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*. (142 p.) Lima: Ediciones Altazor; México, D.F.: UNAM.
- HUAMÁN, Miguel Ángel.** (1999). La poesía de José María Arguedas y la utopía andina. *Alma Mater*, 17. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1999_n17/poesia.htm [29 de abril de 2015].

- HUAMÁN, Miguel Ángel.** (2007). Fundamentos de la investigación literaria. *Tesis: Revista de la Unidad de Post Grado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM*, 1.
- MANNHEIM, Bruce.** (octubre, 2003). El ritmo y no las sílabas deben ser tomadas en cuenta: paralelismos quechua sentidos de la palabra y análisis cultural. *Lhymen*. (2) pp. 11-58.
- MARZAL, Manuel.** (1988). *El sincretismo Iberoamericano: un estudio comparativo sobre los quechuas (Cusco), los mayas (Chiapas) y los africanos (Bahía)*. (2a ed.) Lima: CONCYTEC: PUCP.
- MONDOÑEDO, Marcos.** (2012). Semiótica del castellano. (2ª ed.) (207 p.) Lima: UNMSM. (Serie: Textos para el Programa de Licenciatura para Profesores sin Título Pedagógico en Lengua Extranjera).
- NORIEGA, Julio.** (2012). *Caminan los Apus: escritura andina en migración*. (182 p.). Lima: Pakarina Ediciones.
- _____. (1996). El migrante como sujeto poético en la poesía quechua moderna del Perú. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 6-7-8, (3) pp. 487-498.
- ONG, Walter.** (1987). Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra. (Trad. A. Screrp). (190 p.) México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro.** (1973). *De Adaneva a Inkari: una visión indígena del Perú*. Lima: Retablo de Papel.
- PERROUD, PEDRO y CHOUVENC, JUAN.** (1970). *Diccionario Castellano Kechwa Kechwa Castellano*. Lima: Seminario San Alfonso: Padres Redentoristas.
- RODRÍGUEZ, Silvia.** (2007). Significar desde la periferia, experiencias y prácticas de identidad entre migrantes apurimeños en Lima. *Crónicas Urbanas*, 12 pp. 5-18.
- ROSTWOROWSKI, María.** (2007). *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. (197 p.) Lima: IEP.
- TERÁN MORVELI, Jorge.** (2008). *¿Desde dónde hablar?: dinámicas oralidad – escritura*. Lima: Andesbooks (102 p.) (Biblioteca Yanantin, 3).
- VALLE, John.** (2012). *Derroteros de la soledad: El wakcha en el relato andino de tradición oral*. (196 p.) Lima: Ediciones Copé.
- WACHTEL, Nathan.** (1973). *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Material fonográfico.

Adoración al Niño Jesús. Devocionario; Mario Vera Guerrero y Sra. esposa Bertha Córdova Buendía. (2000). [Video] Antabamba: [s.e].

Divino niño Jesús: mayordomos de la huaylía de Antabambina Sr. Justo Narvaez Retuerto y Sra. Heidi Sivorichi Ataucusi. Realizado en el Club Lau Tennis de la Exposición (diciembre de 2009) [DVD] Lima: [s.e.] (30 min).

DUEÑAS, Nilo. (2008). *Huaylia de Antabamba - Apurímac - 2008* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1XQtyKkQhOg>.

La huaylía antabambina adoración al Niño Jesús. 25, 26 y 27 de Diciembre del 2001. Devocionario: Daniel Osorio Angelino y Frida López Chuquitaype. (2001) [Video] Antabamba: Filmaciones Choherita.

Apéndice 1: Infografía de la Huaylía atabambina publicada en el diario La Primera en diciembre de 2005



Apéndice 3: Audios de la huaylía

1. Huaylía *Taytaykiri taytaykichu* cuya transcripción se encuentra en las páginas 24 y 25.



2. Huaylía “*Urqupi ichu...*” cuya transcripción se encuentra en la página 72.



3. Huaylía “*Señor abogado...*” cuya transcripción se encuentra en la página 77.



4. Huaylía “*Saruruptiyta...*” cuya transcripción se encuentra en la página 80.



5. Huaylía “*Trupaykita runamaqa...*” cuya transcripción se encuentra en la página 83.



Apéndice 4: Contenido del CD

- 1. *Urqupi ichu* (variante A)** de la pag. 72
- 2. *Urqupi ichu* (variante B)** de la pag. 72
- 3. Señor abogado (variante A)** de la pag. 77
- 4. Señor abogado (variante B)** de la pag. 77
- 5. *Saruruptiyta*** de la pag. 80
- 6. *Trupaykita runamaqa*** de la pag. 83
- 7. *Istirikunky*** de la pag. 52
- 8. Relato de origen (audio)** de las pags 51-52
- 9. Relato de origen (video)** de las pags. 51-52
- 10. *Taytakiri*** de las pags. 24 y 25.